ISSN 0130-6405

# ИСКУССТВО КИНО

1988 11

На экраны выходит авторская версия фильма «Тугой узел» (режиссер *М. Швейцер, «Мосфильм»*), подвергнутая редакторскому произволу в конце 50-х годов.

ИСКУССТВО КИНО 11/88

Ежемесячный журнал
Орган
Государственного
комитета СССР
по кинематографии
и Союза
кинематографистов
СССР
Основан в 1931 году

Главный редактор
*Щербаков К. А.*

Редколлегия
*Абдрашитов В. Ю.*
*Бланк Б. Л.*
*Вайсфельд И. В.*
*Гелейн И. И.*
*Герасимов А. Н.*
*Герман А. Ю.*
*Голдовская М. Е.*
*Григорьев Е. А.*
*Гукасян Ф. Г.*
*Гурченко Л. М.*
*Дмитриев В. Ю.*
*Ибрагимбеков Р. И.*
*Игнатьева Н. А.*
(зам. главного
редактора)
*Караганов А. В.*
*Козлов Г. Ф.*
(зам. главного
редактора)
*Мащенко Н. П.*
*Медведев А. Н.*
*Норштейн Ю. Б.*
*Рубанова И. И.*
*Савицкий Н. В.*
*Саканян Е. С.*
*Синельников В. Л.*
*Сокуров А. Н.*
*Стишова Е. М.*
*Сулькин М. С.*
(ответственный
секретарь)
*Толстых В. И.*
*Уралов О. В.*
*Фомин В. И.*
*Франк Г. В.*
*Шенгелая Э. Н.*
*Шинарбаев Е. Б.*

# Содержание

## Современность и экран

**Свободная тема**
3 *Андрей Нуйкин.* Чем мы интересны друг другу?
8 *Давлат Худоназаров.* Мы не рабы — рабы немы
**Новая модель кинематографа**
19 *Ю. Райзман.* «Товарищ», верь...
24 *Л. Мурса, И. Сафонов.* «Селена»: кто она такая?

## Кинематограф 80-х. Дневник

**Необязательные заметки**
31 *Е. Левин.* В тени «развесистых пальм»
**Ни в какие ворота**
34 *Л. Лиходеев.* Штучное дело
**Разборы и размышления**
37 *Нина Агишева.* Стоит ли идти на Голгофу?
42 *Елена Плахова.* Петербургские фантазмы
50 *Б. Рунин.* Мираж, муляж и... эпатаж
56 *Л. Лазарев.* Без мрамора и бронзы
**200 строк**
64 *Г. Масловский.* Представьтесь, пожалуйста!
68 *Т. Иенсен.* Человек в шляпе
72 *Л. Калгатина.* «Играй, Федя, играй...»
75 К деятелям культуры

## Теория, история

77 *Леонид Баткин.* Не боясь своего голоса
102 **У книжной полки**
**Иллюзион**
106 *Вячеслав Шмыров.* «Молодая гвардия»
110 *Михаил Ямпольский.* «Леди исчезает»

## Памяти товарища

112 О. П. Жаков

## За рубежом

**Французская панорама**
115 *Андрей Плахов.* Тридцать лет спустя

**Портреты**
**128** *А. Брагинский.* На подъеме
**Резюме**
**134** *С. Лаврентьев.* Переход на летнее время
**141** **Синерама**

## Сценарий

**146** *Александр Миндадзе.* Слуга
**175** **Фильмография**

**In this issue:**

Andrey Nujkin about national problems **(p. 3).**
Talk with film director Davlat Khudonazarov — the First secretary of Filmmakers' union of Tadzikistan **(p. 8).**
Youly Raisman reflects about the "new model" of cinema: how it works in his studio "Tovarish" **(p. 19).**
Dialogue of executive producer and sociologist **(p. 24).**
"Optional Notes": about misrepresentation of historical facts and documents in works of art **(p. 31).**
Satire of Leonid Likhodeev on cinema subjects **(p. 34).**
Reviews of the films: "Black Monk" **(p. 37),** "The First Meeting, the Last Meeting", "Mister Designer" **(p. 42).**
Boris Rounin about films "Black Monk" and "Mister Designer" **(p. 50).**
Reviews of the films: "Marshal Rokossovsky. Life and Time", "Story about Marshal Konev" **(p. 56),** "Expensive Pleasure" **(p. 64),** "Shura and Prosvirniak" **(p. 68),** "Musical Generation" **(p. 72).**
To the Soviet artists **(p. 75).**
Article about Andrey Tarkovsky **(p. 77).**
Notes about new books **(p. 102).**
"Illusion": "The Young Guard", USSR, 1948 **(p. 106),** "The Lady Vanishes", Great Britain, 1938 **(p. 110).**
Andrey Plakhov about the French cinema today **(p. 115).**
Talk with Bertrand Tavernier **(p. 128).**
Sergey Lavrentiev: Repertory **(p. 134).**
Cinerama **(p. 141).**
Script by Alexandr Mindadze "The Servant" **(p. 146).**
Filmography **(p. 175).**

©
Журнал
«Искусство кино»,
1988

На 1-й стороне обложки:
**кадр из фильма «Новые приключения янки при дворе короля Артура» (режиссер В. Гресь, Киевская киностудия имени А. Довженко)**
На 4-й стороне обложки:
**французская актриса Изабель Юппер**

Оформление
*Остольской Н. В.*
Художественный редактор
*Мишунина Л. В.*
Технический редактор
*Иванова Т. Ю.*
Корректор
*Элькина Г. Г.*

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72.
Сдано в набор 23.08.88
Подп. к печати 6.10.88 А07739
Формат бумаги 70×100 1/16,
печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6.
Печать офсетная.
Тираж 53 000. Заказ 2195.
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

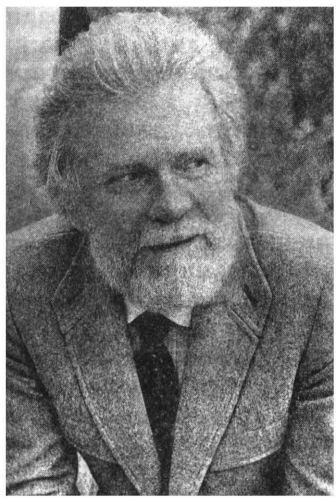
Цена 1 руб. 30 коп.

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Свободная тема

*Андрей Нуйкин*

# Чем мы интересны друг другу?



В недалеком прошлом «национальная проблематика» с редким постоянством уводила авторов на дорогу высокоторжественного пустозвонства, исполненного тостовой патетики и сдобренного претензией на глубоконаучный академизм. Извилистая эта дорожка шла все время под горку, ни разу не пересекалась с крупной магистралью, лишена была крутых поворотов и густо оснащена дорожными знаками цитат. Собственно говоря, это была не дорога, а своеобразный терренкур для карьеристов всех возрастов и вероисповеданий, тренировавших свои слабеющие дипломатические таланты, и приводил он с неотвратимостью туда, откуда вы вышли. Перестройка и гласность пытаются перегородить эту заезженную колею шлагбаумом, но пока безуспешно. Того, у кого клокочет в горле тост за дружбу народов, шлагбаумами удержать немыслимо.

Есть и другая колея, тоже уже достаточно разъезженная, хотя проложена сквозь недавно абсолютно непроходимые дебри политических проблем, связанных с межнациональными отношениями. Совсем избегать этой дороги вряд ли стоит, но при этом надо учитывать, что с нее трудно сворачивать, а упускать возможность поговорить всерьез на предусмотренную тему жаль: стоящая за ней проблема не только фундаментальна теоретически, но и весьма актуальна для реальной практики развития художественной культуры в нашем многонациональном государстве, для развития же киноискусства — в первую очередь.

Проблемы межнационального духовного взаимообогащения, условия и причины, обусловливающие прогресс и регресс национального сознания, национальной культуры, столь многообразны и изменчивы, что замахиваться на сколько-нибудь целостную их характеристику было бы просто несерьезно. Да и исторических наслоений, теоретической путаницы в данной сфере, наверное, больше, чем в любой другой. Далеко не все, что сейчас (и в стране, и в мире) связывается с «национальным вопросом», стоит к нему причислять на самом деле.

Возьмите вопрос о крымских татарах. Говорят, бесконечные и непонятные проволочки с официальным предоставлением им права поселяться на земле отцов (вернее, уже дедов и прадедов) есть одно из проявлений «обострившегося национального

вопроса». Не вижу, извините, тут никакого национального вопроса. И не татарский это вопрос, а общий для всех нас, для русских в том числе, вопрос о соблюдении элементарных демократических норм, о недопустимом для цивилизованного общества нарушении органами власти законов собственного государства, собственной конституции.

Заходит время от времени (все в более острой форме) разговор и о такой «межнациональной проблеме», как перевод письменности ряда наций на русский алфавит. И здесь, простите, я не вижу никакой национальной проблемы. Есть злая чиновничья глупость, в итоге торжества которой уже несколько поколений некоторых братских народов выросли в искусственной изоляции от письменной культуры своих предков (или близких по языку соседей). Уродливая гримаса сталинистской или застойной политики, охотно игравшей на межнациональных отношениях в условиях безгласности? Но эта политическая игра, искусственно конструировавшая межнациональные проблемы, к реальным взаимоотношениям народов и наций прилеплялась только извне. Мне, русскому, эта игра абсолютно не нужна: ни молдавским, ни казахским языком (последний менял сначала арабский алфавит на латинский, потом латинский на русский) овладеть после реформы легче мне не стало. В то же время она (возбуждая неприязнь к без вины виноватым русским людям) вредит моим национальным интересам, не говоря уж о том, что игра эта просто по-человечески мне отвратительна.

Народы сами по себе ни в розни, ни в привилегиях не нуждаются. И когда все беды и обиды русского народа (а их у него ничуть не меньше, чем у любого другого) кто-то начинает напропалую выводить из происков жидомасонов или когда в национальных республиках все творимые там местными политиканами глупости и беззакония начинают сваливать на «русскую Москву», всегда возникает желание предостеречь: «Люди! Будьте бдительны! Кто-то явно вознамерился вас надуть! Присмотритесь, кому на самом деле, реально выгодны эта рознь, эти отвлекающие от жизненно важных (общих для всех народов) вопросов интриги?..» От многих национальных распрей, ненужных обид и даже преступлений могла бы нас уберечь такая элементарная умственная операция. Правда, если она произведена не слишком поздно.

Отдав должное важности и неотложности политических проблем, связанных с межнациональными отношениями, давайте перейдем к тому, что составляет глубинную, интимную суть вопроса.

Со все возрастающей тревогой, грозящей вот-вот перерасти во вполне обоснованную панику, мы говорим сейчас о проблемах сохранения природы. Увы, у жителей планеты Земля ненамного меньше оснований бить тревогу по поводу экологии духовной культуры. Если вдуматься, то тот кретинизм, который проявляется землянами по отношению к природной среде, не более чем одно из частных следствий их интеллектуальной и духовной деградации. Материальные и технические средства стабилизировать и даже улучшить экологическую ситуацию у человечества ведь есть, тем не менее оно спокойно и даже беззаботно наблюдает, как единственная, может быть, на всю Вселенную планета, словно специально созданная для расцвета разумной жизни, в катастрофическом темпе становится все более и более непригодной даже для простого биологического существования. Но вернемся к проблеме национальной специфики культуры.

Мир един и неделим. Слава богу, мы это начали осознавать. И он становится в ходе развития событий все более единым, целостным. Сами противоречия, «раздирающие его», как говорят журналисты, есть только одна из форм проявления этого единства,

этой взаимозависимости людей, стран, наций, регионов. И это относится не только к экономике, не только к политике, но и (что в нашем разговоре особенно важно) к духовной сфере. Обретение единства в этой сфере, выработка общечеловеческой культуры, общечеловеческих норм нравственности, всеобъемлющих представлений о прекрасном, освобождение от всех видов тупого национального и регионального эгоизма, узости, сектантства, предвзятости — все это приметы подлинного прогресса, большая радость, большое благо для всех вместе и каждого жителя планеты в отдельности. Это очевидно. Неочевидно другое: как? на основе каких принципов? на каких путях формировать это единство?

К прискорбию, накопившиеся за долгую нашу историю межнациональные антагонизмы, корысть, интеллектуальная неразвитость, идеологическая нетерпимость и узость многих теоретиков, политиков наложили свою трудно смываемую печать на сферу взаимодействия культур, многое запутали, исказили.

На практике (да и в теории зачастую тоже) под выработкой единой мировой духовной культуры сплошь и рядом стали пониматься: а) унификация национальных культур на основе редукции их своеобразия, непохожести; б) объединение на основе обеднения, примитивизации... Собственно говоря, под маркой выработки мировой (или региональной) культуры выступают в этом случае попытки искусственного конструирования некоего духовного дистиллята — без вкуса, цвета и запаха, победа которого означала бы не торжество прогресса, а катастрофу для духовной культуры как всех народов по отдельности, так и человечества в целом.

Тут уместно еще раз вспомнить о неразрывности понятий патриотизм и интернационализм. Без гордости землей своих отцов, без острого чувства ответственности за ее судьбу, без национального достоинства нет интернационалиста. Только космополитизм способен обойтись без всего этого. При всем при том космополитизм вовсе не обязательно выступает как осознанная «диверсия» против чего-то или кого-то, он может быть вполне приличным, вполне демократичным мироощущением. Но в нем проявятся неприкаянность, безликость, всеядность, какая-то духовно-культурная кастрированность. Эсперанто — более экономен, более логичен и «правилен», чем любой живой язык, но какое в нем все мертвое, скудное, стертое! Космополитизм — духовное эсперанто.

Духовная культура — явление тонкое, деликатное, хрупкое, неочевидное. Даже просто несуществующее для духовно неразвитого человека, который именно поэтому особенно охотно рвется ее творить, ею руководить. Культура, увы, умирает молча. А ведь любая утеря духовности невосполнима. Если мы вдруг забудем формулу Эйнштейна — на соотношении массы и энергии в окружающем нас мире это никак не отразится. Рано или поздно, но люди вновь откроют эту формулу. Произведения, которые убила в Пушкине пуля Дантеса, никто уже никогда не напишет.

Человеческие идеалы, совесть, долг, любовь, сострадание создаются, формируются постепенно, по крупице всей чередой человеческих поколений. «Забыть» то, что представляют феномены духовности,— значит утерять их, разрушить, уничтожить. Иллюзия, будто бы в нравственно-эстетической сфере в ходе своего развития человечество только приобретало, ничего не теряя, на том и основывается, что утерянное здесь просто перестает существовать, будто его и не было вовсе. Ни одна стрелка ни на одном приборе не дрогнет при такой утрате, ни одна лампочка не вспыхнет тревожно. У духовных явлений нет аналогов в объективном мире, приборам они недоступны.

Эволюция духовности в этом отношении похожа на биологическую эволюцию, которая в состоянии породить

неисчислимое количество разнообразных форм и видов и которая никогда не повторяется. Развитие жизни способно создать много новых чудесных форм, даже, может быть, «лучших», чем были, но исчезнувший вид исчезает навсегда.

«Природное различие индивидуумов... образует мотив для объединения этих индивидуумов, для установления общественного отношения между ними...» Вдумаемся в эти слова Маркса. Различия, а не сходство делают индивидов интересными друг для друга, побуждают их к объединению. Это можно без труда раскрыть на отношениях между мужчиной и женщиной, взрослыми и детьми, молодежью и стариками... Но это не менее справедливо и для взаимоотношений между культурами.

Культура — квинтэссенция народного опыта, его исторического пути. Опыт же любого народа уникален, неповторим (даже для него самого, историю ведь заново пережить невозможно) и бесценен, как бы мал в количественном отношении ни был народ. Обретенные им особые нравственные качества, ценностные открытия, духовные реакции, ви́дение мира, понимание смысла жизни, добра, красоты — это и есть тот вклад в мировую сокровищницу духовной культуры, который за него никто не в состоянии сделать, который, исчезнув, теряется абсолютно (как генофонд в биологическом мире). И самое страшное — что этого исчезновения окружающие, не успевшие вооружить свои души необходимыми для того ценностными рецепторами, просто не замечают. Культура умирает молча и незаметно!

«Красота не в пустыне, красота — в душе араба»,— говорил М. Горький. Это очень точно и глубоко. И чтобы красоту открыть, надо эту пустыню научиться воспринимать не глазами, не опаленной кожей, не пересохшей гортанью, а именно душой. А потому недостаточно, может быть, даже жизнь прожить в пустыне, тут нужен деятельный, а не созерцательный опыт, притом опыт многих поколений предков. Столь трудно давшаяся народу крупица духовной культуры нужна и интересна не одним лишь его представителям. Долг народа — не только сохранить ее, но и открыть духовному сознанию всех прочих народов.

К прискорбию, эти бесценные дары, которые в своей совокупности только и способны создать воистину живую и глубокую всечеловеческую духовную культуру, сейчас во всем мире находятся под угрозой уничтожения и вырождения. И прежде всего из-за агрессии со стороны безликой, космополитической, духовно кастрированной массовой культуры, насаждаемой и поощряемой на тысячи ладов практически во всех странах.

В мире сейчас много говорят и пишут о пагубном влиянии на национальный кинематограф победной волны продукции кинопромышленности США. Порой это трактуется как навязывание миру американской культуры. Разумеется, это неверно. В указанной кинопродукции чаще всего нет ничего от подлинно американской, народной духовной культуры. Миру навязывается искусственно сконструированная бесплодная космополитическая псевдокультура.

К сожалению, ответной реакцией на агрессию у многих представителей национальных культур становится вспышка воинствующего национализма, который очень рискованно отождествлять с благородной и важной борьбой за национальное достоинство, хотя в реальной практике они порой смыкаются и переплетаются до неразличимости. Национализм — не антагонист космополитизму, он его обратная сторона и столь же разрушителен для ценностей национальной культуры.

За примерами, подтверждающими эту истину, нам, к сожалению, далеко ходить уже не требуется. Вглядитесь в лица тех, кто сейчас ретив группируется вокруг идей и организаций, воинственно отстаивающих всякого рода «национальные святыни» и доказывающих, что их святыни самые

лучшие в мире. Бог мой! Как глупеют и дичают в этой компании даже те, чью руку пожать мы совсем недавно сочли для себя бы за честь! Как говорится: оборони нас провидение от таких друзей наших святынь, а уж от врагов этих святынь мы как-нибудь оборонимся сами.

Не будем, однако, вдаваться в характеристики крайних, агрессивных, политически заостренных форм национализма. Говоря о традициях национальной культуры в киноискусстве, следует приглядеться к политически менее ярко выраженным его формам. Не просто бесплодным, но даже гибельным для национального искусства (и не только для кино) стало стремление многих художников отстоять самоценность родной им культуры выпячиванием в своем искусстве внешних, атрибутивных, формальных ее сторон и символов. Некогда считавшаяся классической формула: «искусство национальное по форме и социалистическое по содержанию» — до сих пор еще не выветрилась из нашего сознания, создавая иллюзию, что для национальной неповторимости художественного произведения вполне достаточно «сферы формы», в частности, соблюдения канонов старого искусства, внешней атрибутики национального быта и т. д. Но искусство — дама суровая, ироничная. И куда более беспощадная, чем наши критики, время от времени мечущие стрелы своего остроумия в адрес сарафанов и лаптей в фильмах режиссеров, устремившихся в прошлое для раскрытия тайны загадочной русской души, или в адрес тюбетеек и халатов у режиссеров среднеазиатского региона. Право слово, многие произведения акцентированно «национального» искусства напоминают не изделия великих мастеров, в которых запечатлена душа народа, его боли, радости и заботы, а поделки спорых на руку ремесленников, штампующих свои псевдонациональные побрякушки для продажи иностранным туристам.

Рискуя быть чрезмерно категоричным, позволю себе такую вот формулу: чтобы донести ценности национальной духовной культуры до всего мира, не надо творить для мира. Надо творить для своего собственного народа, болеть его болями, радоваться его радостям, бороться за его глубоко (не эгоистически!) понятые интересы. И только тогда созданное художником станет по-настоящему ценно и интересно всему миру. Только тогда мир увидит не халат и не лапти твоего народа, а его душу, его культуру. А заодно почувствует прелесть традиционных для данного народа средств художественной выразительности, которым мы в разговоре об искусстве порой придаем непомерное, самодовлеющее значение, забывая о том, что это лишь сосуд для сохранения священного огня, о котором и должна быть главная наша забота. Сосуд сохранить куда легче, он способен бесконечно долго щеголять своей колоритностью на полках этнографических музеев и после того, как священный огонь в нем погаснет навсегда.

*Давлат Худоназаров,* первый секретарь
правления Союза кинематографистов Таджикистана

# Мы не рабы — рабы немы

## Беседу ведет В. Белопольская

**Виктория Белопольская.** Передо мной стенограмма II пленума правления Союза кинематографистов Таджикистана от 16 марта 1987 года. Ваши слова к собравшимся: «Последний год я не знаю, что такое монтажный стол, что такое съемочная камера... Каждый день, выходя из Союза кинематографистов, я думал: стоит ли завтра возвращаться сюда? Не лучше ли снять хотя бы одну маленькую документальную картину?..»

Возвращаться ли завтра... Мне показалось, или действительно в сказанном было разочарование, едва ли не отчаяние. Вы — устали? Сказанное вами — сказано в отчаянии?

**Давлат Худоназаров.** Дело не в усталости. И, конечно, не в отчаянии. Хотя за два с половиной года моего секретарства основания для того и другого, пожалуй, есть. Я был избран первым секретарем Союза кинематографистов Таджикистана за месяц до съезда «большого» союза и вопреки активному противодействию бывшего секретаря ЦК по идеологии. Нелегкий шлейф этой ситуации апреля 1986 года тянется за нашим союзом и за мной, в частности, до сих пор.

**В. Белопольская.** Однако коллектив союза проявил твердость и отстоял вас?

**Д. Худоназаров.** «Выламывание рук» на нашем республиканском съезде, как это ни странно, подстегнуло людей голосовать сообразно своим убеждениям.

Решение съезда удивило и меня, потому что моя нетерпимость и несдержанность не обещали спокойной жизни кинематографистам. Наверное, увиделось начало конца того социального штиля у нас, в Средней Азии, в удушающей атмосфере которого процветали чинопоклонничество, угодничество, беспринципность, местничество. В общем, вариации негативных процессов, вскрытых в соседней республике, имели тенденцию роста и у нас. Страх тормозил естественный процесс живой неординарной творческой деятельности и проявление гражданской активности. Маленькие «адыловы», тщательно подобранные по образу и подобию большого, исповедовали его морально-нравственный кодекс, построенный на интригах, сплетнях, навешивании ярлыков, подборе людей по признакам личной преданности.

**В. Белопольская.** Кончалось время, когда «молчальники выходили в начальники»? Когда общество со всеми его организациями, вроде творческих союзов, было как бы поглощено государством и не обладало духовным суверенитетом?

**Д. Худоназаров.** Во всяком случае, наблюдая за ходом XIX партконференции, я поймал себя на мысли: а ведь застойная «масса покоя» достигла своей «критической массы». И началась цепная реакция обеспокоенности. Атмосфера конференции напомнила мне атмосферу нашего V съезда кинематографистов. Я потому и считаю его историческим, что

он продемонстрировал, каких высот может достичь общественное мнение, не сдавливаемое, не поглощенное никаким официозом. Съезд показал, каким может быть истинный плюрализм — не только мнений, идей, но и поведения.

Но это почти лирическое отступление. А если ступить на твердь прозы, то придется повторить: у нас в республике ситуация все еще не благоприятствует кинематографу.

●

**В. Белопольская.** А я-то, когда узнала о смене руководства в таджикском Союзе кинематографистов, да еще при достаточно драматических обстоятельствах, в журналистской эйфории даже придумала заголовок для этого интервью. Хотела придать символический смысл названию вашего последнего игрового фильма... «В талом снеге звон ручья»... Разве снег совсем не подтаивает? Звон ручейков не слышен?

**Д. Худоназаров.** «Звон ручья», на мой взгляд,— это общее стремление к нравственному оздоровлению нашей жизни, объединяющее сегодня все здоровые силы нашей страны. Что касается конкретно нас, кинематографистов, то у меня сложилось очень противоречивое впечатление. Что бесспорно? С приходом на студию нового директора, кандидата философских наук, кинокритика Садулло Рахимова сойдет на нет вероятность появления фильмов как результата личной симпатии или меркантильных интересов того или иного должностного лица или же творческого работника. Я думаю, поток штампованной продукции потеряет силу. Новый директор не стал также рычагом подавления творческой и гражданской инициативы авторов фильмов. В целом это дает положительный эффект, который сегодня выражается прежде всего в переходе документалистов на частичное самоуправление и появлении ряда картин, отмеченных неравнодушной гражданской позицией. Фильмы «История одной истории», «Мотив», «Хусейн-полвон и его сыновья», «Оттепель», «И счастья в личной жизни», «Полдень», «Из первых рук», «Без любви», «Прошу не сообщать», «Жакон», «Несколько интервью после распределения», «Капитан» и другие имеют очень выраженный личностный оттенок. В них авторы не рапортуют и не отмечают недостатки, а делятся со зрителем своими радостями и своей болью. Я уверен, что волна подобных фильмов сметет бездушные ленты, напоминающие многотиражные производственные характеристики. Только это поможет нашему кино стать «важнейшим из искусств», поможет радоваться настоящим успехам и бороться с реальным злом.

В игровом кино застойный период еще не преодолен, и в ближайшее время вряд ли будут заметны качественные изменения. Причин много. Самая существенная из них — отсутствие крепкой сценарной базы и крепкой литературной поддержки.

Кроме того, первые полтора года наряду с трудностями разработки новой модели кинематографа надо было решать ряд таких проблем, которые требовали поддержки и содействия руководства республики. Через полтора года вынужденного творческого бездействия, изматывающей и унижающей беготни по кабинетам я понял, правда, с опозданием, что продолжительные душевные беседы, сочувствие, обещания остаются пока словами и только.

Это было горько, и я проявил несдержанность, как считают «старшие», и выступил на республиканском собрании идеологического актива в апреле 1987 года. С тех пор потянулась полоса недомолвок, недопониманий и иносказаний, почву которым готовят «неуловимые мстители» — адыловы, оставшиеся на своих рабочих местах.

В прошлом году моими коллегами М. Миррахимовым и П. Ахматовым на «Таджикфильме» была сделана документальная картина «Из первых рук». Серьезная работа, первая из за-

думанного нами цикла, связанного с религиозными проблемами в республике и состоянием атеистической пропаганды. В ней есть желание разобраться, как же так случилось, что, к примеру, на призыв первого секретаря райкома желательной реакции нет, а тот же самый призыв, исходящий от муллы, получает полную поддержку? Почему влияние муллы выше, чем секретаря райкома? Почему полтысячи человек решились чуть ли не на захват обкома партии, чтобы защитить своего «духовного отца»? И потом: разве кинематографисты виноваты в том, что подсудимый мулла в жизни и на экране оказался более убедителен в своих доводах, чем советские, партийные работники или милиционер, путающийся в своих показаниях.

Молодым кинематографистам трудно было вскрыть глубинные, разрушительные силы религиозного мракобесия, но, просматривая материал, авторы пришли к выводу, что можно сделать фильм-предостережение о том, как опасно недооценивать идеологического противника, сочувствие к которому со стороны колеблющихся растет по мере использования против него грубых пропагандистских приемов, о том, что нельзя больше мириться с бумажно-галочными формами атеистического воспитания.

А главное: почему нас настигает кризис веры — веры в наши кровью оплаченные социальные идеалы? Фильм, как мне кажется, был достаточно убедителен в доказательстве того, что мулла торжествует не на ровном месте, а на почве, взрыхленной псевдоатеистической казенщиной-пассивностью идеологических работников. Кризис веры наступает тогда, когда наступает кризис искренности. Если в кишлак приезжает секретарь райкома по идеологии и начинает привычное заклинание о выполнении-перевыполнении, валовом продукте и дальнейшем росте — у него нет и не может быть просто нормального человеческого контакта с теми, кто его слушает. Подобные ситуации складываются и сегодня сплошь и рядом.

**В. Белопольская.** У нас на, так сказать, православной почве, активизацию интереса к религии, среди молодежи особенно, склонны сегодня объяснять тем, что церковь однажды взяла на себя функции, которые по логике вещей должны лежать на государстве,— ту же функцию воспитания, нравственного формирования...

**Д. Худоназаров.** Не забывайте, что ислам — религия иной природы. На сегодняшнем этапе развития, самодвижения он никаких подобных функций выполнять не может. И многое из привнесенного им в национальную психологию среднеазиатских народов, с моей точки зрения, является безусловным тормозом в нашем развитии — и духовном, и социальном... Но — о фильме. Итак, картина «Из первых рук» не давала готовых ответов, а ставила вопросы, которые надо было решать сообща, как говорится, «всем миром». Причем фильм был создан в ответ на критику со стороны партийного руководства и за достаточно короткий срок, оперативно. Но принимали его долго. Шесть раз смотрел фильм заведующий отделом пропаганды и агитации ЦК Компартии Таджикистана Д. Л. Латыпов. После каждого из шести просмотров к фильму предъявлялись все более и более мелочные претензии, которые теперь, после празднования 1000-летия христианства, выглядят и вовсе смешно. В результате широкий зритель фильма так и не увидел.

Похожим мытарствам подверглась интересная документальная лента режиссера Б. Садыкова «История одной истории». Частная судьба «трудного» пятиклассника, которого школа торопится спихнуть в какое-нибудь спецучреждение, объявляя психически не совсем нормальным. Фильм разрушал благополучную отчетность. Частный случай, как и в первой картине, вырастал до обобщения, открывая взору пропасть между словом и делом, между рапортом и реальным результатом.

Зимний пейзаж в изобразительном

и смысловом контексте фильма Садыкова отражал то состояние в школе, когда оказывались намертво замороженными чувства и душевные порывы учителей. Режиссер монтирует кадры-свидетельства одноклассников Коли Горелова, не побоявшихся говорить о нем неоднозначно, и старших во главе с зампредом райисполкома, от слов которой веет холодом утвержденных инструкций и образцовых отчетов. Конечно, она не виновата, что во многих школах в классе сидят по 40 человек и на индивидуальный подход к ученику элементарно не хватает времени. И фильм не обвиняет, а зовет к размышлению.

Может быть, было предложено обсудить картину среди учителей, поговорить откровенно о наболевшем? Ничего подобного. Начались очередные переговоры с тем же т. Латыповым и секретарем горкома партии т. Иноятовой, увидевшими в фильме личный выпад против человека, которого они знают как ценного работника. В результате премьера фильма по республиканскому телевидению была сорвана, как сказал диктор, «по причине некоторых уточнений».

И вот я думаю — почему мы, общественная организация, творческий союз, чаще всего оказываемся бессильными защитить автора и его труд. И почему вообще мы должны бороться, отстаивать? Если в картине нет пропаганды насилия и порнографии, если она не входит в противоречие с нашими законами, с Конституцией, то почему ее автор должен кому-то угождать, кого-то уговаривать, учитывать «безупречный» вкус всесильного чиновника, умолять о выпуске результата своего труда на экраны, для которых он и предназначался. И что такое тогда правовое государство?

Пример уж совсем «из первых рук» — из личного опыта. Съемочная группа в течение нескольких месяцев работала на износ по 16—18 часов в сутки, чтобы успеть закончить фильм «Рождение» к юбилею республики. Успели, но не угодили, как говорится. Во время рабочего просмотра претензий историков к нам не было, но за кулисами нам дружески посоветовали усилить вклад одних и снизить вклад других в создание Таджикской республики; мы этого не сделали. И фильм не был показан к юбилею. Мне трудно было объяснить молодым кинематографистам, которые вместе со мной работали в архивах,— почему. Они, представители разных регионов республики, получили первый болезненный урок местничества.

Следующая ситуация вышла уже не из недр застойного периода — на это можно списать «неудачу» с «Рождением», а сложилась в декабре 1987 года. «Усто» («Мастер») — об основоположнике таджикской советской поэзии Абулькасиме Лахути — тоже спешно и с большим напряжением сил должны были закончить к юбилею поэта.

Фильм был подготовлен к показу, но юбилейным в широком смысле этого слова не стал. Почему? Потому, что в одном из эпизодов фильма была воспроизведена атмосфера, вынудившая поэта покинуть Таджикистан и уехать в Москву. Человеком он был честным, прямым, кланяться не умел и нравственных извращений, как мы теперь говорим, рашидовского толка принять был не в силах. Этот эпизод судьбы поэта вызвал, мягко говоря, растерянность заведующего отделом агитации и пропаганды ЦК Д. Латыпова и других уважаемых людей. Словом, в телевизионном эфире и в кинотеатрах для юбилейного фильма времени не нашлось. А ведь умолчание не способствует прояснению истины, скорее наоборот. Я, например, так и не смог выяснить, из каких источников попала в доклад на собрании идеологического актива республики в августе 1986 года информация такого рода: «В созданных за последние годы киностудией «Таджикфильм» историко-революционных фильмах еще не преодолены художественный схематизм и поверхностность отношения к жизни героев, их духовному миру, раскрытию характера. В результате

чего снижается интернациональный пафос в отображении времени». И это единственное, что было сказано о таджикском кино.

**В. Белопольская.** Постойте, постойте. При всей своей обтекаемости приведенная вами формулировка вызывает у меня недоумение. Если «снижается интернациональный пафос», то о чем же тогда ваши документальные фильмы? О чем «Нас водила молодость», как не о чувстве интернационализма, ставшего для ваших героев, на которых лежит «отблеск костра» революции, шестым чувством? О чем тогда «Летчик», если не о человеческой судьбе, в которой пересеклись географические и временные координаты? И разве «Истоки» рассказали не о грандиозном историческом сломе, когда судьба маленького горного народа стала и судьбой людей самых разных национальностей?

**Д. Худоназаров.** Вот я тоже думал, что за эти самые «последние годы» на «Таджикфильме» только я сделал четыре фильма об «интернациональном пафосе в отображении времени» — кроме перечисленных еще и «Рождение».

**В. Белопольская.** Но вы что-то ведь ответили? Упреки же явно несправедливы...

**Д. Худоназаров.** А что я мог ответить? Игнорируется реально существующее. Получается, что фильмов этих как бы нет, и это отнимает у меня возможность возразить. А вообще я понял, что мне со своими разъяснениями и прояснениями все равно не опередить «доброжелателей», которые что могут — истолковывают негативно, а что не могут — замалчивают. Я сам ценю свое время и соответственно ценю время других, еще более занятых людей. Тем не менее понадобилось вмешательство секретаря ЦК КП Таджикистана А. Д. Дадабаева, чтобы открыть путь к зрителю документальным лентам «Мотив» Майрам Юсуповой и «Прошу не сообщать» Халимы Хасановой.

В этом году не выйдет в прокат третий выпуск киножурнала «Советский Таджикистан». Речь в нем шла о проблемах, сопряженных со строительством Рогунской ГЭС. Затопляются огромные, населенные людьми пространства, а прощание с нашей, таджикской, Матёрой осложняется еще и тем, что переселяют людей в места, мало для полноценной жизни подготовленные. Энергетический голод — это правда. Но разве правда о том, что люди, фактически лишенные родного дома и оставшиеся из-за равнодушия чиновников и нерасторопности властей без крова, менее реальна? Разве не место этой правде в республиканском киножурнале?

После показа по Центральному телевидению моего фильма «Юности первое утро» я услышал упрек, сделанный с трибуны пленума Союза журналистов Таджикистана. Было сказано, что я идеализирую образ классового врага — хана.

Образ этот не вписывался в сложившийся у нас десятилетиями стереотип изображения хана или другого представителя имущего класса на экране и в литературе, на подмостках театров как тупого, сладострастного притеснителя и кровопийцы. Но ведь этот класс не был абсолютно однороден по образу мыслей и поступкам и у нас тоже. Были с учетом специфики свои Турбины, Мелеховы, Говорухи-Отроки и т. д. И, конечно, были такие, у которых хватило решимости порвать со своим прошлым и погибнуть за революцию.

Абдукадыр Мухиддинов, сын одного из самых богатых фабрикантов Бухары, не смог примириться с бедственным положением своего народа. Муки совести оказались страшнее отступничества от своего класса, и он предпочел богатству тяжкий путь борьбы. В 1920 году он стал председателем ревкома, позже первым председателем Совнаркома Таджикской АССР. В 1933 году был незаконно репрессирован.

Человек мучается, делая выбор, может быть, самый главный в своей жизни. И столкновение правд, братоубийственная война — страшная тра-

гедия! В фильме Жалакявичуса «Никто не хотел умирать» одинаково больно и победителям, и побежденным. Да, история на экране и в литературе не может быть очередью, в которой аккуратно в затылок стоят факты и исторические деятели, она кипящая, обжигающая — трифоновский образ — лава! А ожоги, они разве не болят?

В нашем кинематографе сделано немало среднеазиатско-среднеголливудских боевиков. Это было связано с молчаливым запретом на реалистическую, правдивую разработку темы. Однако появился фильм Т. Океева «Поклонись огню», где гражданская, выжигающая народ война показана с щемящей болью. Кстати, знаете, кто по своему составу социальному были басмачи?

**В. Белопольская.** Думаю, люди, принадлежавшие к тому социальному слою, который потом был поглощен коллективизацией? «Крепкие мужики»?

**Д. Худоназаров.** Нет. Все еще драматичнее. Среди басмачей безусловных классовых врагов было меньшинство. А большинство составляли обездоленные безземельные крестьяне, бывшие поденщики на мелких хлопкоперерабатывающих предприятиях. В первые годы гражданской войны эти предприятия пришли в упадок, и их безземельные работники остались без средств к существованию. Когда баи начали терять почву под ногами, они вовлекли этих отчаявшихся людей в банды. Причем темная агрессивность последних умело подстегивалась описанием ужасов, которые настанут, когда придут «неверные кафиры». Собственно, по этим же рецептам действовали и лидеры афганских душманов.

Это же трагедия! Но забыли и о героической деятельности комиссаров, членов первого правительства Таджикской автономной республики, героизм которых проявился не только в боевых действиях. Проблема басмачества в конце концов была снята не столько насильственным, сколько политическим путем, путем бесконечных, изматывающих переговоров.

Академик А. Кассирский рассказывал, что в 1926 году его, молодого врача, отправили на спецсамолете из Ташкента в Куляб, чтобы лечить страдающего от жестоких приступов малярии Ширинше Шотемора, двадцатишестилетнего наркома рабоче-крестьянской инспекции. Однако ему пришлось не столько лечить своего пациента от малярии, сколько пытаться вытащить из глубокого психологического кризиса. Шотемор был на грани самоубийства, потому что он не мог убедить даже своих соратников в том, что к басмачам необходимо подходить дифференцированно. Боль, вина, нерешительность этих людей были его болью, его бессилием.

Кто знает, если бы в свое время у нас появились фильмы, содержащие правду о гражданской войне, а не наши пресловутые вестерны, если бы «Комиссар» вышел к зрителю, не опоздав чуть не на четверть века, может быть, она, гражданская война, прочнее, надежнее вошла бы в наш духовный опыт и, может быть, это уберегло бы нас от наших афганских ошибок?

●

Недавно наш союз решил провести встречу со студентами Душанбинского университета, историками. Мы показывали им наши документальные фильмы, беседовали, и на третий наш вечер я пригласил моего хорошего знакомого, очень достойного человека. Мустафокул Нурмухамедов был председателем республиканского радиокомитета в тридцатые годы, потом попал под каток репрессий конца тридцатых. Член партии с 1923 года, он лично знал многих руководителей республики того «зоревого» времени. Ну, и в ходе разговора, мы, естественно, коснулись времени, названного сталинским, и его центральной фигуры. И выяснилось, что наши двадцати-двадцатитрехлетние собеседники — сплошь сторонники идей, высказанных небезызвестной Н. Андреевой. Ни наши доводы эмоционально-нрав-

ственного порядка, ни строгая научная, историческая аргументация, ни живое свидетельство человека, на себе испытавшего ужасы сталинизма,— ничто не помогало. Безжалостность этих ребят, свойственный многим из них догматизм прочно базировались на незнании. На профессиональной несостоятельности, если хотите. А ведь они историки! Но и мы задолжали им не сказанной вовремя правдой.

**В. Белопольская.** Видимо, с этим долгом связано и то, что вы как режиссер снова и снова обращаетесь к исторической теме и именно в документальном — наиболее «безусловном» кино?

**Д. Худоназаров.** Да. Все свои замыслы, идеи по игровому кино я отложил в сторону именно по этой причине. При этом занимаюсь в Союзе кинематографистов массой организационных дел и не успеваю снять фильмы о тех, о ком обязаны знать эти ребята-историки, кого они должны защищать от забвения. Лучшие из лучших, безоговорочно поверившие в Революцию и счастливую судьбу своего народа, были замучены и захоронены так, чтобы следа их нельзя было отыскать на земле. Оклеветанные, они взошли на костры, сложенные по всей стране сталинистами, и страшнее смерти было чувство беспомощности снять с себя остроконечный инквизиторский колпак — знак врага народа. Того народа, ради которого они отказывались от своего класса, как Мухиддинов, и страдали вместе с обманутыми дехканами, ставшими басмачами, как Шотемор.

Знаете, у нас на Востоке есть традиция: когда человек умирает, его родные спрашивают, не задолжал ли он кому? Если оглянуться на наши собственно кинематографические долги, окажется, что мы просто не имеем права умирать. Долг перед детьми отказывает нам в этом праве.

В Таджикистане больше двух миллионов детей. Это половина его населения. Во время наших поездок за пределы республики и страны высокая рождаемость и первенство в интенсивном росте населения нам преподносятся в форме шуток с острыми приправами. А высокая детская смертность? А болезни? А низкая профессиональная квалификация врачей и острая нехватка медицинских учреждений? Сегодня даже в сельском доме господствует погоня за внешними признаками престижа. Как бы погромче провести празднество по поводу рождения сына, свадьбу, даже похороны. А женщина этого дома с кетменем работает в поле с восхода до захода солнца. Утром, днем, вечером одна еда — чай с хлебом. Нет времени стряпать, нет времени рассказывать сказки. А сколько их, детишек, работает в поле. Можно привести примеры, когда отцы эксплуатируют собственных детей. А детская неграмотность... Уже в кишлаках, отдаленных от Душанбе за сорок километров, есть абсолютно неграмотные, не умеющие читать на родном языке подростки. Я часто бываю в районах. Прихожу в сельские школы и прошу дать мне возможность встретиться с лучшими учениками. Уровень их знаний ужасающе низок...

Но, заметьте, стоило сказать пока лишь самую малую часть правды о нашем социальном бытии, о прошлом, как раздаются предостережения: «В нашей печати мы нескончаемо предлагаем... молодежи... цепь приправленных отравой цинизма разочарований, гася здоровую радость молодости». И это говорит не кто-нибудь, а известный писатель — Ю. Бондарев. Можно подумать, что ложью, умолчанием, беспочвенно мажорным тоном мы смогли поддержать это пламя — «здоровую радость молодости»... Нет, ото всего этого загорелся совсем иной огонь. В нем сгорают сегодня, обливая себя керосином, девушки, женщины Таджикистана и Узбекистана. Ложь, оформленная в благополучные отчеты и рапорты о проделанной работе, породила неверие и невежество. Кризис веры ударил прежде всего по молодым незрелым сердцам. Это же ужасно — вокруг полным

ходом идет наша жизнь, где так много возможностей для самореализации молодого человека, а десятки девушек, замурованных в темные застенки предрассудков, пытаются отстоять свое достоинство и свободу ценой жизни. Об этом узбекский фильм «Худжум».

Все дело еще и в том, что детство «бьется о края» в одиночестве, без нас. На «Таджикфильме» после «Детей Памира» В. Мотыля не было ни одной достойной картины о детях и для детей. С тех пор прошло два десятка лет, у нас были фильмы-сказки, были ленты с детьми — главными героями, но не было ни одной картины, которая могла бы стать частью чьего-то детства, такой же неотторжимой, как бабушкины сказки... То же и с фильмами о молодежи. Конечно, сейчас как никогда нужны положительные примеры. И они есть. Но мы так привыкли лгать, что даже положительный пример, попадая на страницы книги или на экран, теряет свою жизнестойкость и превращается в манекен.

Отсутствие исторического самосознания делает человека рабом. Не помнить прошлого — ни за что не отвечать перед настоящим и будущим. В наших районах я часто вижу так называемые святые места. Здесь такой-то святой присел отдохнуть — это место заботливо огорожено каменным заборчиком, там святой испил водицы из источника — и источник попал в число особо охраняемых и почитаемых. Формула ясна. Все должно быть зримо. Любое воспитание — патриотическое, атеистическое, интернациональное — тоже должно быть осязаемо, материально. У нас же часто чиновничий манкуртизм кажется беспредельным в своих возможностях, и святого для него ничего нет, нет боли за историю. Будто бы они живут в идеальной стране Утопии и с холодным любопытством наблюдают за бесцельным броуновским движением мельтешащей жизни.

В Душанбе было несколько памятных мест, их число с механическим бездушием сокращается из года в год. Первое здание таджикского ЦИК, первое, построенное на этой земле в советское время. Оно имело еще и символическое значение — его строительство требовало тогда такого же напряжения сил, что и строительство Рогунской ГЭС сегодня... Снесли. Дом, который стоял рядом,— первый педагогический техникум. Из его стен вышли первые советские учителя. Почти все они погибли в борьбе с басмачеством. Их повесили, комсомольцев-учителей. Еще полгода назад я стоял около этого дома и пытался объяснить председателю душанбинского горисполкома и министру внутренних дел республики, почему это здание необходимо сохранить. Муаллим-учитель — традиционно святое для таджика понятие. Ну ради памяти погибших муаллимов... Они очень внимательно меня слушали. А через четыре месяца бывший педтехникум был снесен — эта площадка, оказалось, нужна Министерству внутренних дел для строительства.

●

**В. Белопольская.** Вы говорили о долгах кинематографа перед нашим прошлым и будущим. А между прошлым и будущим — настоящее, мы сами. Как вы оцениваете взаимоотношения кино с настоящим?

**Д. Худоназаров.** Настоящее на экране еще вчера было за редкими исключениями так далеко от реальной жизни, что, казалось, мы никогда не сможем преодолеть эту пропасть.

В 1967 году была закрыта моя дипломная картина. Называлась она «Колыбельная». И вот когда я пришел в конфликтную комиссию союза, чтобы получить справку для восстановления картины (прокатные копии сожгли по приказу сверху еще тогда, в 67-м, а исходный негатив сгорел в студийном пожаре), в комиссии искренне удивлялись. Ну, действительно, почему простенькая одночастевка вызвала тогда шквал противодействия, негодования?

Мы снимали течение обычной повседневной жизни в небольшом горном кишлаке. Жизни с ее хлебом насущным, с трудами в поте лица и скромными душевными праздниками. Пытались рассказать о моих земляках, о маленьком народе, который отвоевал у гор участки полей, оросил эти поля водой из горных рек и собственным потом. Казалось, ничего криминального не было в том, что на крутой склон горы трактор не поднять, и потому здесь применяют соху, так же, как это делали деды и прадеды. Однако даже через много лет, после публичного осуждения и закрытия фильма, каждый новый директор киностудии, вступая в должность, обязан был посмотреть его, «дабы не повторилось непотребное».

Скромный хлебороб, оказывается, посягнул на основы Советской власти тем, что попал на экран со своей сохой. В жизни — пожалуйста, паши сохой, живи без медицинской помощи, без электричества — есть и такие кишлаки в соседстве с городом, районом,— но об этом лучше молчать, чтобы не омрачать праздничную обстановку получения очередного ордена, грамоты и даже звания Героя за плодотворную заботу о людях, о республике.

Пугал реализм, способный вызвать обобщающие ассоциации. Так, прекрасная короткометражная лента режиссера Б. Садыкова «Адонис XIV» была понята как неприличный намек, который может быть неправильно истолкован зрителями. Красавец козел в фильме ведет за собой стадо за стадом в ворота бойни и получает в награду кусочек сахара...

**В. Белопольская.** «Вы, Фолкнер, деревенский парень. Все, что вы знаете,— это маленький клочок земли там в Миссисипи, откуда вы вышли. Впрочем, этого достаточно тоже». Так сказал однажды молодому Фолкнеру умудренный Шервуд Андерсон. Как вы считаете, «этого достаточно»?

**Д. Худоназаров.** Когда я увидел фильм А. Германа «Мой друг Иван Лапшин», меня более всего поразило в нем то, что это сыновний фильм. Сыновний. Фильм о мире, где знаешь каждый уголок, каждую трещинку в штукатурке, каждую половичку. Это фильм крови, потому что сделан он кровью, сердцем. Для того, чтобы меня, зрителя, впустить в этот мир, чтобы позволить мне разглядеть за ним моего отца и мою родину, Герману хватило нескольких часов 35-го года и пятачка провинциального, коммунально-барачного города. Режиссер дал мне возможность ступить на обжитую человеком землю, ту самую, которая в таджикском языке обозначается «замин».

Мой любимый фильм — «Небо нашего детства» Т. Океева — вырос из самой киргизской земли, из прозы Ч. Айтматова, которая вобрала в себя неповторимость киргизского национального мировосприятия, целостность сознания человека, которому пока еще не пришло в голову колонизировать свою землю, природу. Он ее часть, как и одухотворенные, «очеловеченные» волки Акбара и Ташчайнар, как Гульсары, как Буранный Каранар.

Фильм Океева не столько о детстве, сколько о Киргизии, фильм Х. Нарлиева «Невестка» не о туркменке — о Туркмении, снова об определенном типе мировосприятия. А как мне передать на экране тепло моей земли, моего Таджикистана? Что мне делать, чтобы оно могло согреть людей за пределами моей республики? Может быть, очень далеко от нее?

Не так давно я побывал на фестивале в Пезаро, где в тот раз показывали «неизвестное среднеазиатское и закавказское кино». Один критик задал нам вопрос: насколько наше кино является частью нашей национальной культуры?

**В. Белопольская.** Насколько же?

**Д. Худоназаров.** Настолько, насколько оно отражает жизнь данного народа.

Я вот родился и вырос на Памире. Жизнь в горах и жизнь на равнине — это два разных ритма.

Горы — это бесконечные подъемы и спуски, это преодоление перевалов, это отсутствие страха перед бездной. Жизнь в горах не может быть ускорена, здесь не годится психология человека равнины — с ней тут трудно выжить. В Мургабе — районном центре на Памире — я наблюдал такую сцену: на площади около магазинчика остановился грузовик. Из него выскочил человек, пробежал несколько шагов и упал,— из ушей и носа показались капли крови. Сильно разряженный воздух... Понимание даже чисто физических законов существования на данной земле разве не должно стать частью киноязыка?

**В. Белопольская.** Теперь становится ясно, откуда немногословность вашего фильма «Юности первое утро», его глубокие, гулкие паузы, чуть замедленная пластика героини...

**Д. Худоназаров.** Наши далекие предки были зороастрийцами. В детстве я слышал обращение к воздуху, к камню, к воде. Моя бабушка любила полнолуние, ее завораживал силуэт освещенных луной гор, она обращалась к Луне как к некоему божественному существу... Когда я снимал «В талом снеге звон ручья», от профессионального актера отказался. Очень мастеровитые и очень талантливые актеры к горному ручью наклонялись так же, как к крану, откуда вот-вот пойдет горячая или холодная вода. Мы упростили сценарий и, не сняв профессионала-актера, сняли профессионала-пастуха. Он чувствовал себя частью окружающего естества, природы, а этого не сымитирует ни один актер, даже большой мастер.

И тут вопрос не в чисто изобразительных возможностях кино, а в том, что тип национального сознания управляет и драматургическими структурами. Уже ставшие киноклассикой фильмы индийца Сатьяджита Рея тому, пожалуй, ярчайший пример. Одна из новелл его ленты «Патерпанчали» полностью базируется на этническом, национальном типе взаимоотношений человека и материального мира природы.

**В. Белопольская.** Но нет на этом пути опасности утратить ощущение времени?

**Д. Худоназаров.** Если концентрироваться на чисто внешних признаках национального существования — на быте без бытия,— то да, конечно, эта опасность существует. И ее не избежала среднеазиатская кинематография, таджикская в частности, создавая кино, которое я для себя определяю как «тюбетеечное». Сидят в кадре люди в халатах, тюбетейках или чалмах и, приговаривая «омин» или «салям алейкум», пьют зеленый чай... Здесь все остается на уровне смакования национального колорита, да и то только тех его сторон, которые видны и туристу.

●

**В. Белопольская.** Перейдем непосредственно к делам национальной студии. Как живет сейчас и как планирует жить дальше «Таджикфильм»?

**Д. Худоназаров.** Приведу пример, и ситуация станет ясна. Недавно на студии закончена работа над очень любопытной картиной. Называется она «Жакон» («Размышление вслух»). Фильм сделан, строго говоря, непрофессионалами — С. Хакдодов никогда раньше не писал сценариев, это его первый опыт, а за спиной режиссера С. Солиева — филфак университета, два года переводческой работы в Афганистане и небольшой стаж ассистента режиссера на студии. Оба они очень способные люди, из тех, кто безусловно нужен кино, и то, что «Жакон» борется сейчас за первую категорию,— доказательство тому. Мы, союз, и руководство студии в свое время пошли в общем-то на авантюру, доверив людям без кинематографического образования немалые государственные деньги. Но подкупали зрелость размышлений о жизни, нравственная чистоплотность, знание образцов классической литерату-

ры, народного творчества и современных веяний в литературе и искусстве. В общем, было знание и была позиция. Пожалуй, второе импонировало больше всего. Если режиссеру есть что сказать и сказанное не оторвано от жизни, а выстрадано сердцем, это компенсирует огрехи профессии.

У нас страшный кадровый голод. Нам даже просто количественно не хватает шести режиссеров, пяти сценаристов, нет художников, операторов, нет работников среднего звена... Все эти проблемы мы одни не решим. А ВГИК из года в год отклоняет рекомендованных нами абитуриентов. Я понимаю, что у вуза есть свои к ним требования. Но не становятся ли эти требования шорами, не позволяющими увидеть целостную картину кадрового положения в национальном кино? На сегодня знаменитая индийская киношкола менее равнодушна к нам, чем ВГИК. Ее директор, известный режиссер Адур Гопалакришнан, побывавший недавно в Душанбе, узнав о наших непреодолимых трудностях, выказал готовность принимать у себя студентов из Таджикистана. Только вот для этого им необходимо приличное знание английского. Я тогда подумал — да нам бы так русский знать, чтобы сочинение во ВГИКе написать. Одним словом, Индия далеко, а во ВГИК пока не пробиться.

**В. Белопольская.** А как складывается жизнь студии по новой модели кинематографа?

**Д. Худоназаров.** Трагично. Однозначно трагично. Новая модель в своем коммерческом смысле ориентирована на здоровое предпринимательство. Но главный закон для предпринимателя гласит: получению прибылей предшествует вложение капиталов. Мы пока не получаем от руководства республики решительно никакой помощи, что мы будем вкладывать? В материальном смысле «Таджикфильм» сегодня близок к катастрофе. Невозможно снимать элементарные вещи, у нас аппаратура за древностью держится на честном слове. И когда первый секретарь СК Узбекистана Малик Каюмов рассказывает нам, что в Узбекистане на нужды кино выделяются немалые суммы в валюте, а на дебютные картины дается миллион, я воспринимаю это как прекрасную узбекскую легенду.

В прошлом году наш Союз кинематографистов распространил среди школьников республики более тысячи анкет. Мы ставили своей целью выявить неравнодушных и наиболее способных к кинотворчеству ребят. Так сформировался киноклосс из 140 школьников, учеников 5—6-х классов. С ними встречаются люди, работающие в кино, проводятся занятия по истории киноискусства. По нашему, идеалистичному, возможно, замыслу, сегодняшний пятиклассник должен в 92-м году стать студентом ВГИКа, а к 1997-му сделать свой первый фильм. Поэтому киноклосс — вся наша надежда.

В конце марта этого года состоялся IX Пленум ЦК КП Таджикистана по «актуальным задачам перестройки народного образования». Занятия в киноклассе велись уже два месяца. Это в жизни, а на бумаге по материалам пленума нас стали упрекать в том, что мы как творческий союз не включились еще в работу с подрастающим поколением. Опять игнорируется конкретное дело, хоть и не парадное. Нам в который уже раз дают понять, что мы можем существовать только как отрицательный пример, а в положительном смысле нас вроде бы и нет.

**В. Белопольская.** Но ведь вы есть?

**Д. Худоназаров.** Я часто теперь вспоминаю слова, с которых наши первые муаллимы-комсомольцы начинали учить грамоте. «Мы не рабы — рабы не мы». А может быть эта фраза изначально имела другой смысл? Мы не рабы, потому что рабы — немы?

*Душанбе — Москва*

Новая модель кинематографа

*Ю. Райзман*

# «Товарищ», верь...

## Беседу ведет Д. Смирнова

**В декабре здравствующему классику советского кинематографа Юлию Яковлевичу Райзману исполняется 85 лет. Это вполне достоверная информация, но поверить ей может только тот, кто не видит юбиляра и не общается с ним, потому что за последние десятилетия в облике Юлия Яковлевича произошло только одно изменение — появилась борода клинышком. Все остальное неизменно — внешность типа «где-то за сорок», подтянутость, работоспособность, принципиальность и светлый ум. Редакция просит Ю. Я. Райзмана принять самые добрые пожелания и поздравления.**

У Юлия Яковлевича сдержанная до аскетизма мимика. Это свойственно больше писателям, молча отражающим жизнь человеческого духа на бумаге, чем кинорежиссерам. Большинство режиссеров обрушивают свой интеллект и эмоции на собеседников лавиной выразительности, а Райзман воздействует дозированно — лазерным взглядом, точным текстом, недвусмысленной интонацией. Он говорит негромко, неспешно, суховато, просто, конкретно и по делу, только по делу. Никаких словоизлияний вообще, никакой фальши. За каждым словом ощущается прочный, высокопробный запас личности большого художника-профессионала. Если провести аналогию между режиссером и воспитателем, Юлий Яковлевич относится к тем, кого слушаются с полуслова, а не к тем, кто должен полчаса кричать, чтобы началось послушание и исполнение, и дело не только в заслуженном к сегодняшнему дню громадном авторитете. Со стороны может показаться, что режиссер Райзман достигает цели минимальными средствами и затратами, но это, конечно, только кажется. Думаю, что в любом деле он либо участвует полностью, задействовав всю силу своей натуры, либо просто не участвует. Юлий Райзман — добросовестный человек. Если может существовать эталон кинематографиста, воплощенный кинорежиссер, то на эту роль, наверняка, утвердили бы моего уважаемого собеседника, который даже вместо известного слова «застой» без тени юмора употребляет термин «простой». Итак, беседа.

**Д. Смирнова.** Юлий Яковлевич, как возникло название вашего объединения — «Товарищ»?

**Ю. Райзман.** Оно родилось очень давно, когда объединение создавалось под руководством М. И. Ромма. Это была группа режиссеров-единомышленников. Когда после периода цифровых обозначений стали возрождаться названия, не было оснований отказываться от старого. Мы вернулись к нему и полагаем, что это не только позывные, но и содержание нашей жизни, в которой мы пытаемся сохранить товарищескую атмосферу.

**Д. Смирнова.** Какую программу вы представляли при избрании художественным руководителем?

**Ю. Райзман.** Вся моя программа была изложена в десяти фразах.

Я сказал, что мы будем продолжать делать фильмы на нравственные темы, склоняясь к жанру психологической драмы. Думаю, что в основе каждого фильма должна лежать нравственная проблема независимо от жанра, но психологическая драма, поднимающаяся до социальных обобщений, сейчас особенно нужна. Сейчас все мы много говорим о совести, о порядочности, о гуманизме. Это все нравственные категории. Все мы понимаем, что нравственность не может регулироваться указами и постановлениями, но она в большой степени подвластна влиянию искусства и, конечно, религии. Нравственный критерий должен присутствовать во всех проявлениях общественной и личной жизни каждого человека, потому что именно здесь произошли наибольшие потери.

**Д. Смирнова.** Вы полагаете, что нравственные потери восстановимы?

**Ю. Райзман.** Не может быть, чтобы нравственность исчезла совсем. Она, конечно, существует, но была приглушена. В народе не может исчезнуть нравственность, без нее общество перестало бы существовать.

**Д. Смирнова.** Сколько лет вы руководите объединением на «Мосфильме»?

**Ю. Райзман.** Лет пятнадцать, даже больше.

**Д. Смирнова.** Что изменилось в последние годы?

**Ю. Райзман.** В связи с перестройкой что-то, конечно, меняется, но творческий профиль нашего объединения остается прежним. А организационно — мы теперь делаем меньше картин, только пять. При большем количестве фильмов была бóльшая оперативность, жанровое разнообразие, мы не были связаны с тем, что картина обязательно должна приносить доход. Конечно, это дисциплинирующее начало, когда надо думать не только об искусстве, но и о деньгах, о прибыли. Я, честно говоря, не знаю ни одного режиссера, который раньше был бы озабочен доходом от своего фильма, его это мало интересовало. Важно было получить хорошую категорию, соответствующее постановочное вознаграждение и парадную премьеру, а что будет с картиной дальше, не столь уж важно. Мы еще далеки от полной зависимости от проката, но дисциплинирующее начало такой перспективы уже ощущаем.

**Д. Смирнова.** Это хорошо?

**Ю. Райзман.** И хорошо, и плохо, потому что, хотим мы или не хотим, тенденция в сторону коммерческого кинематографа несомненно возникнет. Детективы, приключенческие фильмы, комедии могут оказаться впереди серьезного, проблемного фильма. С другой стороны, может быть, и хорошо. Это всех нас заставит и серьезные картины делать зрительски интересными.

**Д. Смирнова.** Вернемся к объединению. Как сегодня происходит управление? Какая разница между новым правлением и старым худсоветом?

**Ю. Райзман.** Правление решает организационные вопросы и часть художественных. В наше правление входят В. Абдрашитов, М. Хуциев, А. Гребнев, главный редактор А. Репина, директор В. Цейтлин. В худсовет, кроме членов правления, входят критик И. Виноградов, философ В. Толстых, ректор Литинститута Е. Сидоров и практически вся свободная режиссура.

**Д. Смирнова.** Расскажите, пожалуйста, о перспективах объединения в связи с перестройкой.

**Ю. Райзман.** Жизнь объединения пока что тесно связана с жизнью всей студии. Что касается вообще «Мосфильма», то перестройка могла бы двигаться значительно быстрее. У нас энергичный генеральный директор, понимающий задачи перестройки, но инстанции вокруг, начиная с Госкино и кончая Совмином, от которых мы зависим, не отличаются оперативностью. Вероятно, до нас не доходят руки. Вот недавно пришло сообщение, что у Госкино не-

достаточно денег. Надо сокращать либо план, либо стоимость картин, и мы вынуждены возвратиться к тому самому стандарту, когда каждая картина должна стоить не больше 390 тысяч рублей, от силы 400 тысяч, исключая госзаказ. Если все фильмы студии будут стоить одинаково, это уже стандартизация — заранее планируется бедность. Именно таким кинематографом мы и пробавлялись долгое время. Серость именно отсюда — от стандартной цены, стандартного метража, стандартного сценария и сроков. В эти рамки легко укладывались сценаристы и режиссеры, у которых не было потребностей в усложненности решений, необходимости дополнительных художественных средств во имя выразительности фильма. Усреднялись сценарии, усреднялись постановщики, усреднялись картины. Если смотреть их подряд — однообразие и скука. Сейчас кое-что меняется к лучшему. По ряду предложений правления «Мосфильма» Госкино идет на некоторую реорганизацию в области количества запускаемых фильмов, их стоимости, их метража, предоставляя решение этих вопросов студии, но это пока в проекте.

**Д. Смирнова.** Речь идет, очевидно, о внедрении модели. Как вы к ней относитесь?

**Ю. Райзман.** До тех пор, пока я не увижу очень отчетливую связь этой модели с возможностью поднять художественный уровень картин, до тех пор буду относиться к ней настороженно. Кроме нашего желания делать фильмы лучше, надо, чтобы условия позволяли делать хорошие картины и не давали бы возможности делать плохие. Мне многое нравится в модели, вернее, мне многое не нравилось в том, что было раньше.

**Д. Смирнова.** Подытожьте, пожалуйста, что уже изменилось.

**Ю. Райзман.** Появилась бóльшая возможность в определении того, что мы хотим делать.

**Д. Смирнова.** Раз...

**Ю. Райзман.** И пока всё. Мы по-прежнему должны посылать сценарии для ознакомления в Госкино. Мы должны посылать картины. Правда, сейчас все либеральны, нет запретов, нет рекомендаций, что вырезать, что оставить. Это, слава богу, ушло.

**Д. Смирнова.** А что осталось?

**Ю. Райзман.** Остались мы. Те же сценаристы, те же режиссеры, приток новых людей, к сожалению, невелик. Конечно, все хотели бы работать лучше, но навыки, свойственные нам, кинематографистам, не очень меняются. Все это сложнее, чем кажется на первый взгляд.

**Д. Смирнова.** Как вы относитесь к проблеме выведения творческих работников за штат?

**Ю. Райзман.** Это не только кинематографическая проблема, но и проблема жизни для многих людей. Что с этим делать, не знаю. Ведь эти люди — хорошо ли, плохо ли — работали, а сейчас у них возникло ощущение, что они в любой момент могут оказаться вообще без дела.

**Д. Смирнова.** Мне кажется, что, прикоснувшись к этой болезненной проблеме, вы начинаете немного противоречить самому себе. Выше вы говорили, что те же люди и те же привычки препятствуют обновлению, а сейчас засомневались, надо ли убирать это препятствие. Так надо или не надо обновлять кадры, Юлий Яковлевич?

**Ю. Райзман.** Надо, но я им искренне сочувствую. С этими людьми прожита жизнь в кинематографе. То, что они делали, вполне совпадало с тем, что можно и нужно было делать. Конечно, сочувствие — личное чувство, а решение таких вопросов происходит на основе целесообразности. Но в человеческом плане это мучительный, трудный процесс...

Можно было спросить режиссера Райзмана, почему в трудные для искусства кино времена он не искал дозволенных путей, как некоторые его товарищи, которым он так сочувствует сегодня, почему он постоянно сражался за право

художника говорить то и так, как велят ему талант и совесть, почему он не делал, что «можно и нужно было»... Все картины Юлия Райзмана сдавались с боем, его даже высылали из Москвы за картину «Поезд идет на Восток»... Но упрямый Юлий Яковлевич нашел способ не выпячивать свое творческое, гражданское и человеческое мужество и солидарно оставаться в общем ряду товарищей по кинематографическому поколению, которому, действительно, досталась нелегкая доля.

**Д. Смирнова.** Хорошо, Юлий Яковлевич, я не хочу, чтобы эта проблема была для вас мучительной еще и в этой беседе. Объединение «Товарищ» привлекает новые кадры?

**Ю. Райзман.** Да, мы уже пригласили двух молодых режиссеров — Н. Стамбулу и А. Кордона, мы приобрели сценарии двух талантливых молодых сценаристок. У нас будет работать С. Юрский как автор и постановщик.

**Д. Смирнова.** У вас есть пять картин на 1989 год?

**Ю. Райзман.** Да, это «Леди Макбет Мценского уезда» Р. Балаяна, «Бесконечность» М. Хуциева, психологический детектив (действие происходит на Колыме) А. Кордона, «Наваждение» Н. Стамбулы, А. Симонов будет ставить «Процесс» по сценарию А. Гребнева, К. Худяков фильм «Страсть» по повести Достоевского «Игрок», А. Сурин снимает картину «Поджигательница», В. Абдрашитов заканчивает «Слугу» по сценарию А. Миндадзе. Вот такая программа у нашего объединения на 1988—1989 годы.

**Д. Смирнова.** Как обстоят дела с кассовым интересом?

**Ю. Райзман.** Не знаю, посмотрим. Разным слоям общества дороги разные вещи в искусстве. Смешно полагать, что фильм не имеет права на существование, если его не удастся навязать молодежи или малообразованным людям. Каждому свое. Конечно, есть категория кинематографистов, которая старается нарочито усложнять картины в надежде, что это может привлечь внимание и будет воспринято как признак новаторства. Это — чепуха. Разговор о новаторстве и консерватизме в искусстве представляется мне надуманным. В киноискусстве есть только один критерий — талант художника. Если человек талантлив, значит, и то, что он делает, талантливо. Только талант определяет и содержание, и форму, потому что он глубоко индивидуален.

**Д. Смирнова.** А что это — талант?

**Ю. Райзман.** Не знаю... Смотрю и чувствую: «Здорово, черт возьми!» Вот, к примеру, усложненный Феллини меня восторгает. Ну, что там особенного? Способ его мышления, его восприятие окружающего, люди, которых он придумывает и показывает,— это чудесно, это глубоко оптимистично, это овеяно подлинным талантом. Талант бывает обаятельным и лишенным обаяния. У Антониони очень жесткий талант, его картины тяжелые, мучительные. Я предпочитаю Феллини.

**Д. Смирнова.** По каким признакам, кроме первой картины, вы берете в свое объединение молодежь?

**Ю. Райзман.** Талантливого человека не так уж трудно распознать по тому, как он разговаривает, как он видит, что предлагает. Талантливый режиссер, обладающий фантазией, рассказывает так, что вы видите все, о чем он говорит, а неталантливый режиссер изъясняется протокольно. Не помню, кто рассказывал... Бывает так, человек съездит в Африку, и его начинают расспрашивать, как там, что там... А он: «Ну, что — жарко»... Другой же съездит в Малаховку, приедет и будет полчаса рассказывать, а вы будете слушать развесив уши, обмирая от интереса...

Здесь я должна на время прервать беседу потому, что дальше в магнитной записи идет совершенно нерентабельный длинный кусок моего безуспешно сдерживаемого смеха. Слушая смущенно этот кусок, я нашла еще одно объяснение режиссерского таланта вообще и таланта моего собеседника в частности. Ка-

залось бы, ну что в этом тексте может безудержно рассмешить? Не знаю. О сдержанности мимики и голоса Юлия Яковлевича я уже говорила — разве что какой-то прищур, какая-то искорка в глазу, едва дрогнувшие в подобии улыбки губы собеседника ну и, конечно, неослабное внимание с моей стороны — вот и все. И тем не менее... Каким-то неведомым способом совершился какой-то неуловимый посыл... Думаю, что так же просто Райзман внушает свое ви́дение и чувствование актерам на съемочной площадке, так же незаметно мобилизует всю группу на реализацию своих творческих замыслов и, очевидно, так же непререкаемо осуществляет художественное руководство, даже если никто этого не замечает.

Есть много понятий — внушение, влияние, обаяние, заразительность и т. д. Наука о человеке и его мозге еще слаба, еще не может толком объяснить, почему одна личность нас покоряет, навязывает нам свое ви́дение и состояние, а другая не оказывает ни малейшего воздействия, даже если ходит вверх ногами. Не знаю, что и когда объяснит наука, но я уверена, что истинные кинорежиссеры должны обладать таким свойством, причем в такой степени, чтобы оно доходило до зрителя в кинозале и покоряюще воздействовало на него. А зачем еще нужно кино? Всю жизнь путаясь в объяснениях, что такое хороший фильм, я решила отбросить все сложности и считать, что хороший фильм — это удавшийся сеанс гипноза. Если же картину можно ценить, но трудно любить и не очень хочется досматривать, я могу называть ее постановщика гением, но никогда не стану употреблять словосочетание «талантливый кинорежиссер».

Завершая беседу, Юлий Яковлевич ответил еще на несколько вопросов.

**Д. Смирнова.** В какой степени возможно, на ваш взгляд, руководство процессом создания художественных фильмов?

**Ю. Райзман.** Существуют разные точки зрения. Некоторые считают, что роль худрука сводится к участию в начальной стадии работы над картиной, а потом все остальное решает сам режиссер. Я так не считаю. Худрук на то и худрук, чтобы контролировать весь цикл, а молодым просто помогать. В конечном итоге руководство — это вопрос авторитета художественного руководителя. Если он достаточно авторитетен, то сами режиссеры обращаются к нему за советом и помощью. А если не авторитетен, то ему не стоит быть худруком. Худрук в союзе с правлением и худсоветом должен влиять на уровень. Конечно, очень хотелось бы содействовать появлению талантливых картин, отражающих наше время, время перестройки, но это не так-то просто, потому что идет сложнейший процесс, трудный для неповоротливого кинематографа. Нужно минимум два, а то и три года, чтобы задумать и реализовать фильм. Сейчас очень легко впасть в стандартную схему, которую подсказывает жизнь, а вернее — газеты, в очередной конфликт «новаторов и консерваторов». Хотелось бы избежать этой опасности.

**Д. Смирнова.** Объединение «Товарищ» — под вашим руководством — способно обойти такие мели?

**Ю. Райзман.** Будем стара́ться.

**Д. Смирнова.** Юлий Яковлевич, я долго расспрашивала вас о трудностях, а о радостях забыла спросить.

**Ю. Райзман.** Главная радость все та же — хорошая картина.

**Д. Смирнова.** Пусть у вас и у нас будет больше радостей. Спасибо.

Новая модель кинематографа

*Л. Мурса, И. Сафонов*

# «Селена»: кто она такая?

## Диалог организатора кинопроизводства и социолога

Участников и прессу XXI Всесоюзного кинофестиваля, присутствовавших на заключительной пресс-конференции, заинтриговало необычное для таких мероприятий выступление доктора технических наук И. Сафонова.

Оказалось, что параллельно с жюри художественных фильмов и ареопагом кинокритиков работала некая таинственная «Селена», которая не только знала результаты конкурса представленных на фестиваль художественных фильмов за два дня до итогового заседания жюри, но и провела детальный анализ многообразных причин, повлиявших на итоги участия в конкурсе каждого из представленных фильмов. Утомившиеся от фестивальных страстей участники пресс-конференции выслушали оратора внимательно, но спокойно. Хотя, быть может, свой полемический пыл они уже исчерпали во время эмоционального «допроса с пристрастием» ведущего пресс-конференции Э. Шенгелая. Но окружившие И. Сафонова после окончания пресс-конференции журналисты проявили неподдельный интерес к рассказанному и к самой «Селене». Мы пригласили провести беседу на страницах нашего журнала секретаря правления Союза кинематографистов СССР, директора творческо-производственного объединения «Киноцентр» Леонида Григорьевича Мурсу и заведующего отделом Центрального экономико-математического института АН СССР Игоря Вадимовича Сафонова.

**Леонид Мурса.** Игорь, познакомьте нас, пожалуйста, с «Селеной». Кто она? Что она может? Что, наконец, привело ее в кинематограф в период его бурной и, признаюсь, болезненной перестройки да еще и в момент кипения фестивальных страстей?

**Игорь Сафонов.** Когда любой организм заболевает, его лечат, в крайних ситуациях — оперируют. Наша группа (а со мной были два молодых, (но старших!) научных сотрудника ЦЭМИ Сергей Порошин и Николай Юхин) относится к специалистам, именуемым «исследователи операций». То есть сами мы не оперируем, но помогаем диагностировать организм и принять обоснованные решения по его лечению, а если надо — рекомендуем ту или иную операцию. Терапия и хирургия — удел других.

Кинематограф первым среди творческих союзов вступил «на тропу войны» с серостью, косностью и бюрократизмом. Волонтерами этой войны стали социологи, экономисты, психологи и, наконец, математики. Все мы любим кино, чувствуем (хотя и не

всегда правильно понимаем) его проблемы и в меру своей профессиональной пригодности хотим ему помочь. «Селена» — это автоматизированный (если угодно, компьютеризованный) инструмент, который мы вручаем кинематографистам для диагностирования кинопроизводства и подготовки терапевтических или хирургических мер по оздоровлению кино. Инструмент — пока несовершенный, но, надеюсь, полезный.

Строго говоря, «Селена» — это экспертно-моделирующая система, реализованная на ЭВМ и позволяющая использовать себя любому непрограммирующему профессионалу, то есть специалисту в конкретной проблемной области (в том числе и в кинематографе), не обладающему знаниями математики, вычислительной техники и программирования. «Селена» может в ходе беседы со специалистом выяснить его цели и желания, дать ему представление о собственных возможностях и, наконец, вместе с этим специалистом распознать проблемную ситуацию и выработать рациональное (а иногда и наилучшее) решение.

Проблем у кинематографа всегда было много, а по мере решения одних возникали новые. Но так же, как и в других областях человеческой деятельности, извечной была и остается проблема качества продукции. Наш эксперимент на Тбилисском кинофестивале был очередной попыткой испытать способности «Селены» оценивать качество кинофильмов и выявлять (а точнее, взвешивать) причины его снижения.

**Л. Мурса.** Мне запомнились слова Григория Наумовича Чухрая, сказанные им во время одной из пресс-конференций на болшевской деловой игре по новой модели кинематографа: «Мы никогда не сможем объективно оценивать кинофильмы. Давайте же научимся оценивать их хотя бы справедливо». Согласны ли вы с мнением Григория Наумовича?

**И. Сафонов.** Безусловно. Вечная неполнота и недостижимая непротиворечивость исходной (используемой при анализе) информации никогда не позволяют нам безапелляционно утверждать, что полученная нами оценка объективна.

**Л. Мурса.** А в состоянии ли «Селена» помочь нам в получении справедливых оценок?

**И. Сафонов.** В состоянии, поскольку это жесткое условие — менее, чем требование объективной оценки. Обладая элементами искусственного интеллекта, наша «Селена» умеет тонко и дифференцированно учитывать различные частные (и несомненно, субъективные) мнения профессионалов и другую количественную и качественную информацию, когда синтезирует коллегиальное мнение, справедливость которого обеспечивается применением ряда специальных методов объективизации и проверяется экспериментально. Взаимодействие со специалистами-экспертами (в нашем случае — с членами жюри) организовано таким образом, что гарантируется анонимность их мнений и оценок. Члены жюри художественных фильмов заполняли опросные листы (анкеты) индивидуально, оставаясь наедине со своими профессиональными знаниями, творческими концепциями и гражданской совестью.

Анкетирование на Тбилисском фестивале было вынужденным, поскольку «Селена» находилась далеко от места работы жюри, а каналов передачи данных не было. Обычно эксперты общаются с «Селеной» непосредственно (как это и происходило в Болшеве), наблюдая ее вопросы на экране терминала (а попросту — телевизора) и вводя свои анкеты с клавиатуры. Причем «Селена» может одновременно проводить несколько бесед. Так как каждая беседа с «Селеной» носит конфиденциальный характер, то это раскрепощает эксперта и делает его ответы, если хотите, искренними.

**Л. Мурса.** Как было организовано анкетирование членов жюри художественных фильмов в Тбилиси?

**И. Сафонов.** В два этапа. Сначала

каждому члену жюри было предложено оценить по пятибалльной шкале важность критериев, характеризующих творческие, организационно-технологические и экономические факторы достижения высокого качества кинофильмов. Если член жюри считал целесообразным не учитывать влияние какого-либо фактора, то он мог его вычеркнуть из анкеты. И наоборот, список критериев мог быть пополнен. Таким образом, каждый член жюри как бы определял математическое выражение своего идейно-художественного кредо, которое фиксировалось «Селеной» и в дальнейшем ею учитывалось. В исходном списке содержалось пятнадцать критериев, но два из них (длительность и стоимость создания фильмов) в фестивальном эксперименте не учитывались.

Учитываемые критерии были условно разделены на две группы. В первую группу — целевых показателей — входили: идейный уровень, художественный уровень, познавательная ценность, воспитательная значимость, кассовость, общее впечатление.

Вторая группа обеспечивающих показателей: мастерство режиссера, качество сценария, актерский ансамбль, операторское искусство, мастерство художника, музыкальная драматургия, качество пленки.

На следующем этапе члены жюри должны были сразу после просмотра очередного конкурсного фильма оценить (опять-таки по пятибалльной шкале) значение каждого из приведенных выше показателей (критериев) именно для этого фильма.

**Л. Мурса.** Как же распределила места конкурсных художественных фильмов «Селена»? И сравните их, пожалуйста, с итогами работы жюри и с мнением ареопага критиков.

**И. Сафонов.** Результаты сведены «Селеной» в таблицу. Сразу же обращают на себя внимание следующие особенности распределения. Фильмы «Покаяние» и «Долгие проводы» по количественной оценке их идейно-художественного уровня значительно опережают следующие за ними «Письма мертвого человека», то есть эти фильмы явные, безусловные лидеры. Огорчительно отстает «Железное поле» — «аутсайдер» конкурса.

Принципиальных отличий от результатов, полученных жюри, нет. Единственное исключение — «Знак беды», оцененный «Селеной» выше «Непрофессионалов». Более существенны отличия от оценок ареопага кинокритиков.

| Место | Кинофильмы | Оценка |
|---|---|---|
| 1 | Покаяние | 0.856 |
| 2 | Долгие проводы | 0.823 |
| 3 | Письмо мертвого человека | 0.728 |
| 4 | Знак беды | 0.676 |
| 5 | Непрофессионалы | 0.633 |
| 6 | Одинокая орешина | 0.623 |
| 7 | Плюмбум, или Опасная игра | 0.584 |
| 8 | Левша | 0.573 |
| 9 | Хромой дервиш | 0.557 |
| 10 | Двое на острове слез | 0.510 |
| 11 | Страх | 0.456 |
| 12 | Миражи любви | 0.433 |
| 13 | Обвиняется свадьба | 0.405 |
| 14 | Через сто лет в мае | 0.403 |
| 15 | Тайный посол | 0.382 |
| 16 | Иона | 0.377 |
| 17 | Атака | 0.348 |
| 18 | Я тебя помню | 0.324 |
| 19 | Таинственный узник | 0.300 |
| 20 | Загородная прогулка | 0.284 |
| 21 | Железное поле | 0.284 |

**Л. Мурса.** Судя по приведенной в таблице оценке, «Железное поле» в четыре с лишним раза «хуже», чем «Покаяние», и почти в два раза «хуже», чем «Миражи любви», занявшие по оценке «Селены» двенадцатое место. По-моему, это красноречивое свидетельство недостаточно добросовестного и критичного отбора фильмов на конкурс. Помните, с каким восторгом было воспринято решение жюри художественных фильмов о награждении специальным призом (кажется, он назывался «За трезвость самооценки») Литовской республиканской ки-

нематографии, не выставившей на конкурс фестиваля художественный фильм.

**И. Сафонов.** Высокий уровень профессиональной самокритичности и гражданского мужества проявили не так давно ленинградские кинодокументалисты, оказавшись от переходящего Красного знамени и премии в знак протеста против количественных, а не качественных ориентиров системы планирования кинопроизводства. Надеюсь, что возможности «Селены» в руках профессиональных кинематографистов придадут «примату качества» не только желательность, но и конструктивность. Ведь для того чтобы целенаправленно совершенствовать качество кинопродукции, характеризуемое множеством факторов, следует, по крайней мере, уметь это качество измерять, а влияние факторов — учитывать и анализировать.

**Л. Мурса.** Чем объясняет «Селена» седьмое место такого неординарного и социально зрелого фильма, как «Плюмбум, или Опасная игра»? Ведь у этого фильма была, как говорят, «хорошая пресса». Кстати, ареопаг критиков поставил «Плюмбум» на третье место вслед за «Покаянием» и «Долгими проводами».

**И. Сафонов.** Результаты комплексного (то есть по многим критериям) оценивания «Плюмбума» каждым членом жюри обладают наибольшим среди всех конкурсных фильмов разбросом (или, как говорят математики, характеризуются наибольшей дисперсией): от четвертого до шестнадцатого места. Можно предположить (выборочная статистика не дает необходимых оснований для утверждений, но часто является достаточной для выдвижения и поддержки некоторых гипотез), что это следствие неоднозначного и, более того, противоречивого восприятия основной идеи фильма. Значительно меньше разброс оценок фильма по отдельным показателям: от третьего до седьмого места. Среди обеспечивающих показателей наивысшие оценки получили «мастерство режиссера» и «качество сценария» (что в очередной раз подтверждает талант и высокий профессионализм известного тандема В. Абдрашитов — А. Миндадзе), а самые низкие — «операторское искусство» и «мастерство художника». Довольно высокий средний балл обеспечивающих показателей не смог вывести фильм на соответствующий уровень показателей целевых (они оказались существенно ниже ожидаемых). Так что «Селена» пока не в состоянии дать точный ответ на ваш вопрос, но уже может дать кинематографистам конкретную и структурированную информацию к размышлению.

**Л. Мурса.** Вы уже отметили отрыв победителей фестиваля от других конкурентов. А может ли «Селена» более детально описать, например, соревнование «Покаяния» и «Долгих проводов» между собой?

**И. Сафонов.** Она попробует. Во-первых, «Селена» показывает, что по обобщенной (учитывающей все факторы) оценке идейно-художественного уровня семь членов жюри поставили на первое место «Покаяние», а четыре — «Долгие проводы». (Достаточно было бы двум членам жюри передумать, и К. Муратова победила бы Т. Абуладзе.) Во-вторых, соревнование этих фильмов по отдельным показателям, оцененным коллегиально членами жюри, четырежды привело к победе «Долгие проводы» (по художественному уровню, актерскому ансамблю, качеству сценария и общему впечатлению). Напомню, что учитывалось тринадцать показателей. Таким образом, накал борьбы между лидерами фестиваля был достаточно высоким.

**Л. Мурса.** Можно ли сделать какие-либо выводы — насколько значимы критерии «Селены»?

**И. Сафонов.** Еще до оценивания самих фильмов члены жюри, заполняя первую анкету и формируя в итоге с помощью «Селены» свое персональное и коллегиальное идейно-художественные кредо, назвали наиболее важным целевым показателем художественный уровень фильма, а наибо-

лее важными, обеспечивающими показателями — качество сценария, мастерство режиссера и актерский ансамбль. Таким образом, можно считать, что мастерство режиссера, которому предоставлена возможность выбора и сценария, и актеров,— это фактор, определяющий художественный уровень фильма. Но корреляционный анализ (определение степени статистической зависимости) показателей, произведенный после просмотра и оценивания всех фильмов членами жюри, выявил иную закономерность: мастерство режиссера определяет общее впечатление от фильма; в несколько меньшей степени, но существенно влияет на его идейный уровень, познавательную ценность и кассовость; а художественный уровень по степени его зависимости от мастерства режиссера занимает лишь пятое место среди целевых показателей.

Интересным представляется тот факт (точнее, статистическая закономерность, обнаруженная в данном эксперименте), что воспитательная значимость фильма обладает наименьшей среди других целевых показателей зависимостью от показателей обеспечивающих. Хочу еще раз предупредить, что мои собственные интерпретации выявленных «Селеной» статистических закономерностей носят дилетантский характер и могут не выдержать критики профессиональных кинематографистов. Это и естественно. Инструмент мы создаем для вас, и вам предстоит научиться правильно понимать результаты измерений и анализа, выполненных «Селеной».

**Л. Мурса.** Позвольте задать вам еще два вопроса. Первый: какие еще закономерности, полезные в конечном счете для поиска путей к совершенствованию кинопроизводства и управления качеством кинопродукции, выявила «Селена» во время тбилисского эксперимента?

**И. Сафонов.** Сначала мне хотелось бы вспомнить об одном из результатов, полученных «Селеной» еще во время болшевской проблемно-деловой игры. «Селена» тогда попыталась сопоставить оценки кинофильмов, данные массовым зрителем и группой ведущих кинематографистов. Оказалось, что эти оценки практически совпали. Если такой результат подтвердится при более масштабной и достоверной статистической проверке, то он почти очевидным образом может быть учтен при формировании состава художественных советов, тиражных комиссий, экспертных групп и т. п.

Что же касается фильмов-аутсайдеров, то наш анализ причин их поражения не претендует на исследование причин появления «киносерости».

С «Железным полем» все ясно (сработала все-таки ненулевая вероятность!) — он занял последние места абсолютно по всем показателям, а по интегральной оценке только три члена жюри поставили его не замыкающим (18-е, 19-е и 20-е места).

У «Загородной прогулки» наихудшими были значения показателей «качество сценария» и «музыкальная драматургия» (один из них — ключевой), и даже 13-е место по кассовости не позволило этому фильму покинуть предпоследнее место.

«Таинственный узник», несмотря на не самые низкие места по ряду показателей, тем не менее занял предпоследние места по идейному уровню, художественному уровню, воспитательной значимости, общему впечатлению, кассовости и, наконец, мастерству режиссера, то есть по пяти результирующим и только по одному обеспечивающему показателю. Но этим показателем был определяющий — мастерство режиссера.

«Я тебя помню» стал аутсайдером из-за низкого качества сценария, и его не могли поднять повыше в итоговой таблице ни операторское искусство (11-е место), ни мастерство художника (10-е место).

И наконец, постараемся выяснить, почему «Левша», поставленный кинокритиками на пятое место, у жюри и «Селены» оказался на восьмом, и наоборот, почему отмеченные при-

зом «Непрофессионалы» (пятое место) достойны этой оценки, а не одиннадцатого места в соответствии с мнением критиков.

По результирующим показателям «Левша» занимал только восьмые (трижды) и девятые (трижды) места, по обеспечивающим — ни разу не поднялся выше седьмого места (по операторскому искусству, мастерству художника и музыкальной драматургии). Разброс мест по обобщающим оценкам идейно-художественного уровня членами жюри — от четвертого до двенадцатого места (среднее значение — восьмое место).

«Непрофессионалы» трижды занимали четвертые места: дважды по результирующим (художественный уровень и познавательная ценность) и однажды по обеспечивающему показателю, причем по определяющему — мастерство режиссера. По качеству сценария они заняли пятое место, а по актерскому ансамблю — шестое.

В обоих случаях коллегиальная справедливость оценки «Селены», основанная на мнениях членов жюри, мне кажется очевидной.

**Л. Мурса.** Мой вопрос касается пока не реализованных в кинематографе возможностей «Селены». То, что с ее помощью можно не только справедливо подводить итоги, но также детально и скрупулезно исследовать результаты конкурсов и фестивалей, это мне ясно. Но где еще может быть полезна «Селена» в кинопроизводстве и кинопрокате?

**И. Сафонов.** Уже в настоящее время «Селена» может стать инструментом решения следующих задач.

Во-первых, коллегиальный выбор сценария для постановки фильма из имеющегося в распоряжении киностудии «портфеля» или коллегиальный выбор режиссера для постановки фильма по государственному заказу.

Во-вторых, категорирование готовой кинопродукции.

В-третьих, оптимальное распределение фильмокопий по территории страны с учетом социально-экономических, национальных, географических, демографических и других особенностей соответствующих регионов.

В-четвертых, анализ технико-экономического уровня оборудования кинопроизводства и кинопроката, а также поиск оптимальных решений по темпам, масштабам и номенклатуре технического перевооружения.

## *В. Демин*
## С точки зрения ареопагита

Ареопаг критиков был создан на тбилисском фестивале не просто как «второе», «теневое» жюри. Наши амбиции были много скромнее. Подобно многим аналогичным «жюри критиков» за рубежом мы собирались — в первый раз в советских условиях — определить место каждого фильма в программе конкурса с помощью коллективно присуждаемых ему баллов.

Успех был налицо. Такую сводную таблицу оценок мы создали. Добавлю, что — в довершение успеха — она не шибко отличалась в верхней своей половине от оценок, которые были розданы жюри. Так и должно было сказаться в тот год, поскольку Большой приз фестиваля явно доставался бесподобному «Покаянию», а Гран-при по разделу игровых картин, разумеется, должна была получить Кира Муратова за «Долгие проводы» (исключенные из тбилисского фестиваля ровно за пятнадцать лет до этого). Затем шла череда картин, где мелкие перестановки ровно ничего не значили. И только на уровне «Плюмбума» и «Непрофессионалов» начались заметные расхождения. Официальное жюри, чтобы подчеркнуть свою независимость от «идеи», декларируемой произведением, в котором не все сошлось, решило предпочесть картине опытных мастеров творение дебютанта. В ареопаге же фильм А. Миндадзе и В. Абдрашитова оказался выше картины С. Бодрова.

Да, успех был налицо — но это, так сказать, фундаментальный успех всего предприятия, самой затеи. Меж-

ду тем в частных вопросах было много недоразумений. Мы почему-то остановились на десятибалльной системе, с которой редко кто имел раньше дело. Казалось — чем больше пространство для оценок, тем больше будет объективности. На самом деле ничуть не бывало. Спор шел только у верхней кромки: кому дать десять или девять, тогда соответственно кому — восемь, кому семь или шесть. То, что не нравилось, можно было легко оценить и двойкой и тройкой — набегала довольно значительная разница с лучшими картинами. Но нет, большинство упрямо сандалило единицы, а журналистка из ГДР даже нули, о которых мы не условливались. Она, кстати, задала нам дополнительную работу, легко и безмятежно выводя половинки и четвертушки...

Было отчего взопреть Валерию Фомину, безропотно высчитывающему средний балл из числа с присовокуплением 0,250.

Между тем в Канне критики используют трехбальную систему — «плохой», «посредственный», «хороший». И этого, как видим, вполне достаточно, чтобы никто не обижался на фестивальные результаты.

Подготовляя работу критиков на XXI фестивале в Баку, я специально записал в «Рабочую книжку ареопагита», что нули и дроби не будут засчитываться. Однако на трехбалльную систему я все-таки не решился, а предложил четырехбалльную: «плохой», «посредственный», «хороший» фильм, «шедевр» («замечательный», «западающий в душу»). Старейшина в ареопаге Семен Израилевич Фрейлих на свой страх и риск четыре балла велел считать пятью — так, мол, нам всем привычнее. Собственно, это была та же четырехбалльная система — единица в школьном быту явление архиредкое. И, однако, не скажите! Выяснилось, что, допустим, Мирон Черненко и Алла Гербер об одном и том же фильме держатся совершенно полярных взглядов. Если б они занимались «ареопагством» в Канне, он записал бы, допустим, «единицу», она, допустим, «три». И концы в воду. Важна не сама эта ничтожная разница в два очка, важно, сколько человек что поддержат... Между тем в реальных бакинских условиях получалось: М. Черненко — 1, А. Гербер — 5 (оценивалась «Перемена участи» Киры Муратовой). Допускаю, что мой друг Мирон был слишком раздражен или что наша коллега Алла была в эйфории. Важно, что зияние их оценок носит персонифицированный характер. И, если они резко выпадут из ряда последующих оценок другими членами ареопага, это будет стоить фильму одного а то и двух мест-строчек в общей таблице.

Кстати же, система подсчета баллов в спорте, например, в катании на льду или в спортивных танцах на паркете, включает в себя, как непременную операцию, выведение из списка одной высшей и одной низшей оценки, как принципиально, потенциально продиктованных неспортивными чувствами. Понимаете, в чем смысл процедуры? Ваша пятерка, если она одна, может сказать свое слово на фоне троек, которые поставили другие. Как и ваша единица. А если поставлено несколько пятерок или единиц, операция изъятия верхней и нижней оценки ровно ничего не даст — средний балл останется прежним.

Думаю, что на следующем фестивале нам придется все-таки попробовать трехбалльную систему как наименее личностную.

Добавлю, что всюду, где я пишу «мы», надо иметь в виду членов ареопага. Сам я таковым не был и только наблюдал их вблизи, будучи на обоих фестивалях прикреплен к ним от оргкомитета. В качестве такового я, конечно, не имел права ни участвовать в присуждении баллов, ни агитировать за ту или иную картину. Я ограничивался агитацией за ту или иную рабочую процедуру.

Единственное, что я добавил бы с самым серьезным видом: «Селена» нам, ареопагитам, не нужна. Справимся карандашом и ручкой.

**Необязательные заметки**

*Е. Левин*

# В тени «развесистых пальм»

Говоря о фальсификации истории Октября в годы сталинизма, В. Кардин напомнил: «Появился глагол «пальмировать» — если на фотографии президиума какого-нибудь торжественного заседания обнаруживалось нежелательное лицо, приглашали ретушера, и вместо упомянутого лица в президиуме красовался теперь ящик с развесистой пальмой...»[1]

И. Волгин в статье «А был ли мальчик?» («Огонек», 1988, № 27) выразил наше, уверен, общее возмущение купюрами, сделанными, подумать только, в 1984 году в документальном фильме 1945 года «Парад Победы».

Пальмирование оставило свои следы всюду и везде, но если говорить об истории советского кино, то почему бы нам не взяться безотлагательно за восстановление подлинников?

Вот несколько примеров.

В знаменитой песне, прозвучавшей в «Трактористах» (1939) И. Пырьева (в 1941 году картина была удостоена Сталинской премии I степени), слова «...когда нас в бой пошлет товарищ Сталин и первый маршал в бой нас поведет!» — были изменены: в исправленном варианте ленты, подготовленной после XX съезда КПСС для повторного проката, хор ничтоже сумняшеся поет: «...когда суровый час войны настанет и нас в атаку Родина пошлет!»

Следы культа? Печать времени? Где они? «Сталин? — Такого не знаю». Ай да Пырьев, ай да молодец... но куда ему до Эйзенштейна!

6 апреля 1939 года «Известия» опубликовали рецензию Сергея Михайловича на фильм М. Ромма «Ленин в 1918 году». Она вошла в пятый том Избранных произведений Эйзенштейна (подписан к печати 27 февраля 1968 года). В примечаниях на странице 557 указано, что статья воспроизводится по газетному тексту. Это значит, что она перепечатана полностью, без купюр.

Тот, кто ее прочтет сегодня, испытает душевные муки. Но сквозь страдание за Эйзенштейна, и не только за него, конечно, сквозь боль за уничтоженные, исковерканные поколения пробьется у читателя безмерное удивление: в рецензии — ни одного слова о Сталине. Будто его нет среди действующих лиц фильма, вышедшего в 1939 году и рассказывавшего о событиях, в которых будущий генералиссимус участвовал. Что может подумать неискушенный читатель, доверившийся солидному изданию? Не стану гадать: подобную ситуацию прекрасно описал И. Волгин в упомянутой выше статье «А был ли мальчик?».

«Мальчик был»: разумеется, в рецензии Эйзенштейн о роли Сталина в фильме (и о «подлых врагах народа») написал (*как* написал — это другой вопрос, часть общей проблемы тогдашнего вывернутого наизнанку мира и сознания), в этом легко убедиться, обратившись к газетному тексту.

Хочу быть правильно понятым. Я хорошо знаю и глубоко уважаю тех, кто работал над шеститомником Эйзенштейна (мне посчастливилось быть среди них), и менее всего я уп-

[1] «Искусство кино», 1988, № 4, с. 22.

рекаю кого-либо задним числом. И чей бы то ни было упрек или тем более обвинение будут бессмысленными и несправедливыми. Ведь положение редакционной коллегии, составителей и редактора этого издания было не то что сложным, а просто немыслимым, абсурдным, по ту сторону здравого смысла. С культом повсеместно шла тогда «борьба» именно таким образом: не упоминать, вычеркивать, сокращать (при этом желательно не оговаривать купюры, не отмечать их в тексте отточиями, то есть — нарушать основное правило публикации документов!).

Эта всем ненавистная и омерзительная ситуация становилась прямо-таки параноической по той причине, что Михаил Ильич Ромм к тому времени сам перемонтировал свою дилогию, выбросив из нее шестьсот тридцать метров, связанных со Сталиным. Понятно, какие соображения были тогда общим местом и массового, и культурного сознания, однако по отношению к фильмам как историческим свидетельствам и документальным источникам по истории кино наш дорогой, без всякой иронии, Михаил Ильич совершил подлог: ведь то, что он сделал, есть разновидность пальмирования.

И получалось по этой макабрической, крапленой логике, что, сокращая рецензию Эйзенштейна (и не оговаривая этого!), ее приводили в соответствие... с фальсифицированным вариантом картины! И со вторым томом аннотированного каталога «Советские художественные фильмы» (1961): в фильмографии «Ленина в 1918 году» нет роли Сталина и фамилии ее исполнителя! Ну чистый Оруэлл! Переписываем прошлое — и совесть наша чиста...

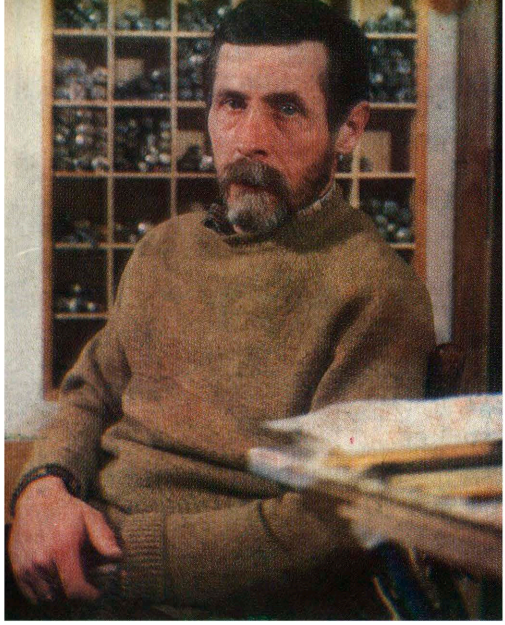
Так один обман понуждает к другому. Так возникает цепная реакция подделок — из самых лучших побуждений, можно было бы сказать привычно, да ведь прекрасно понимаем, что вовсе они не лучшие, а самые что ни на есть конъюнктурные, безнравственные — применительно к обстоятельствам, что очень выгодно как раз культу и его служителям присно и во веки веков, а особенно — ныне.

Но перевернем эти горькие страницы. Как нам быть сегодня и завтра? По свидетельству А. Бернштейна («Огонек», 1988, № 25), сам Ромм сдержанно относился к новым вариантам своих фильмов о Ленине. А нам как относиться к ним? И ко всем прочим случаям пальмирования? Двух мнений тут, по-моему, быть не может: заменять подлинники конъюнктурными и всякими иными версиями нельзя. Необходимо восстановить все первоисточники в их изначальной полноте. Ведь и произведения искусства, и критика, и публицистика — это неприкасаемые исторические документы, безусловные свидетельства о времени (истинные или ложные — другой вопрос), подлежащие охране от каких бы то ни было посягательств, от любых попыток исправлений, модернизации.

Мне могут возразить: Ромм взялся за ножницы, чтобы его дилогию можно было вновь широко показывать после XX съезда, в противном случае она была бы обречена таиться в Госфильмофонде — ее демонстрация в неурезанном виде по меньшей мере сбивала бы зрителей с толку.

Оставлю в стороне вопрос, ушло ли культовое содержание и искаженное сознание из фильмов Ромма вместе с исчезнувшими кадрами, и скажу, что, на мой взгляд, этот довод неоснователен.

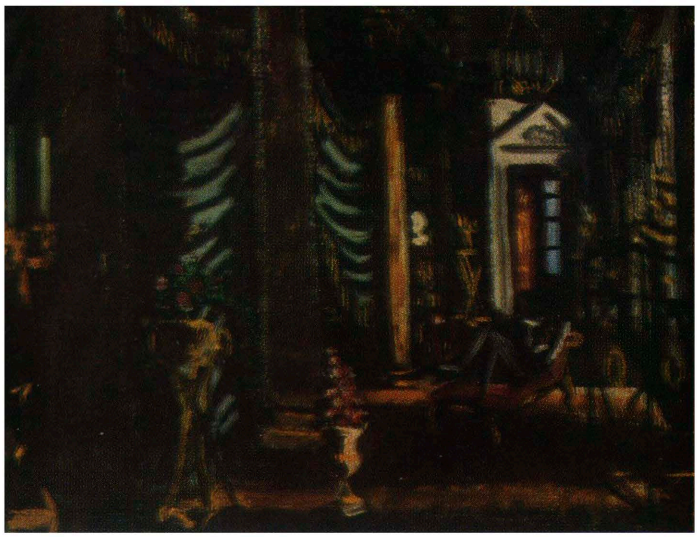
Если произведения, испытавшие влияние культа личности, изначально были слабыми или устарели, не выдержали испытание временем, то переиздавать или широко демонстрировать их в обычном порядке, в одном ряду с живыми незачем: они заняли свое место в истории искусства, уничтожать их никто не собирается, они доступны всем, кто ими заинтересуется, а уж об историках и говорить нечего. А если что-то живое, подлинное в них сохранилось, то и представлять их читателям и зрителям следует специально, с необходимыми пояснениями; не смывая ни



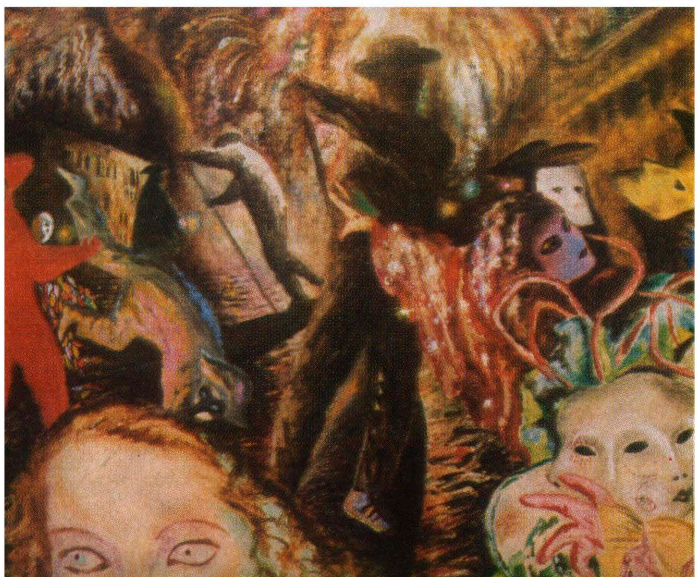
# Владимир Филиппов

**БОРИС БЛАНК ПРЕДСТАВЛЯЕТ:**
Владимир Николаевич Филиппов — выпускник художественного факультета ВГИКа 1968 года. Его эскизы от фильма к фильму приобретают все более «картинный» характер. Архитектурная конструктивность отступает перед живописной конструктивностью. Цвет становится решающим компонентом. Форма освобождается от натуральности. Мысль решается цветом. Эскиз становится автономнее и превращается в станковую картину, а точнее — в станковый эскиз-размышление. Художнику близки напряженно-драматичные сюжеты. Наиболее интересны и показательны его эскизные фантазии по Достоевскому и Платонову.

*Фото Б. Головченко*



**Эскиз к телефильму «Маленькие трагедии»**

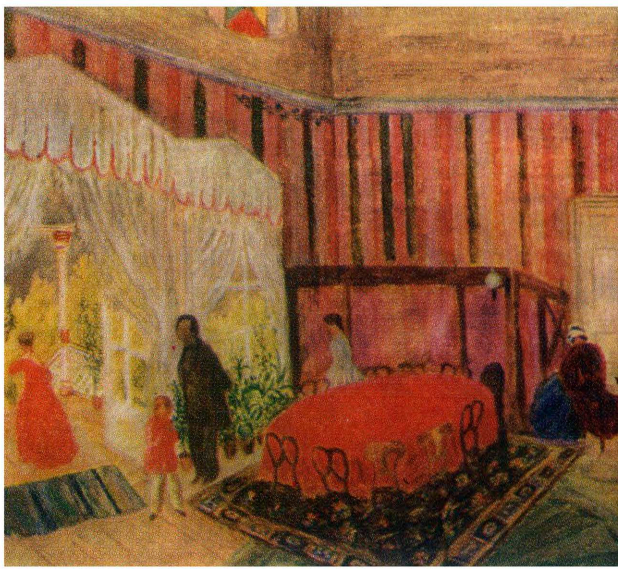


**Эскиз к фильму «Выбор»**

Л. Н. Толстой. «Русская книга для чтения».
Авторская разработка

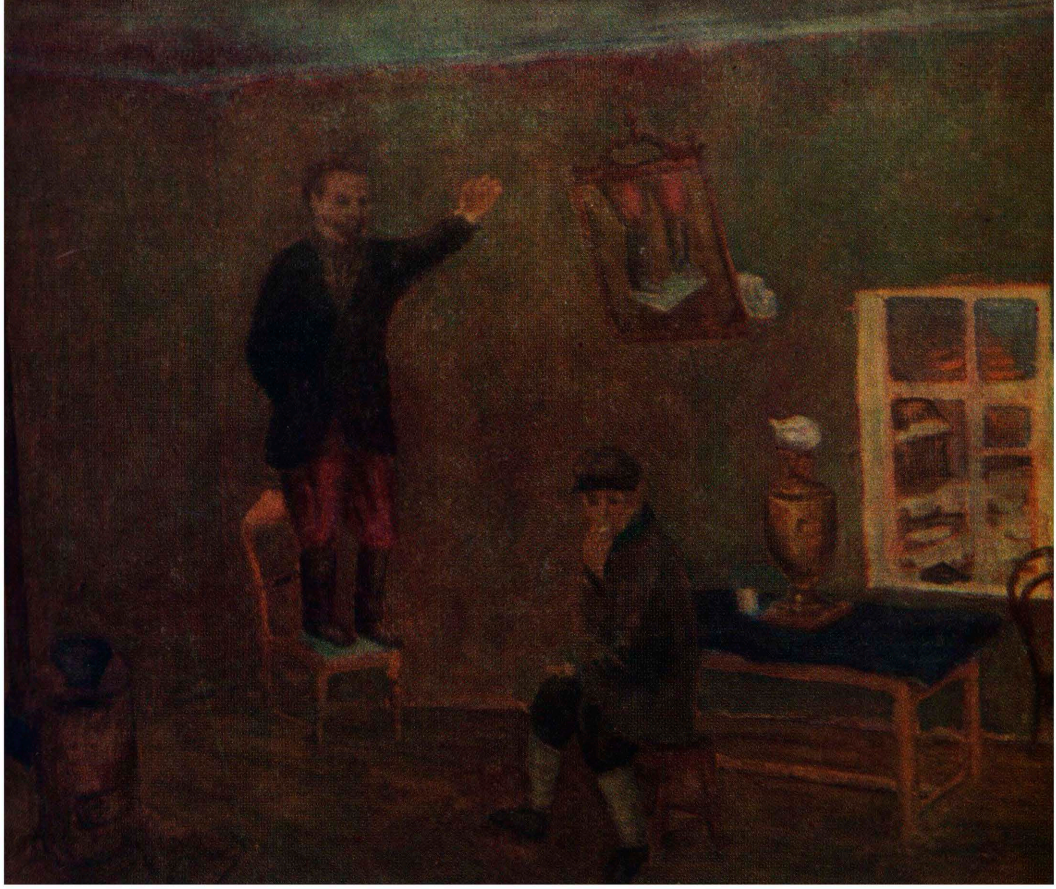
Эскиз к фильму «Послесловие»

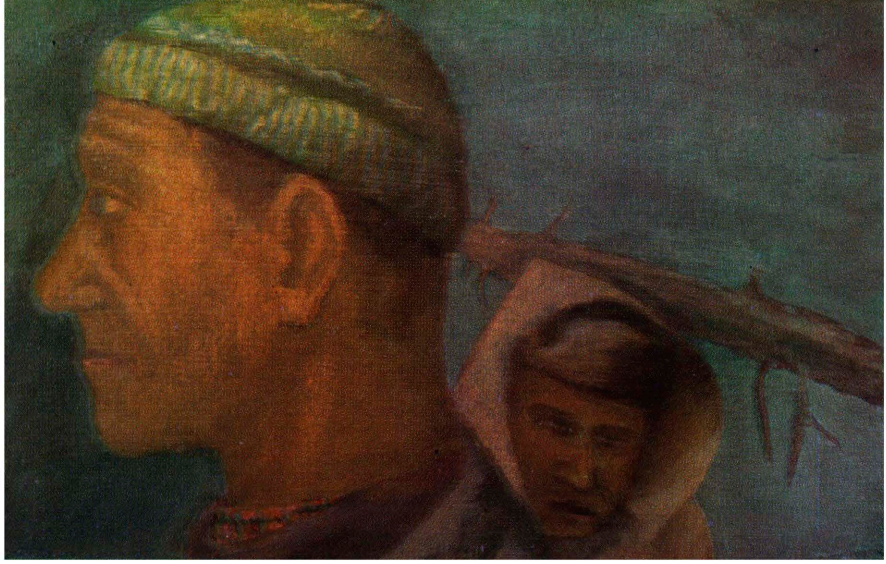
Эскиз к короткометражному фильму
«День-деньской»



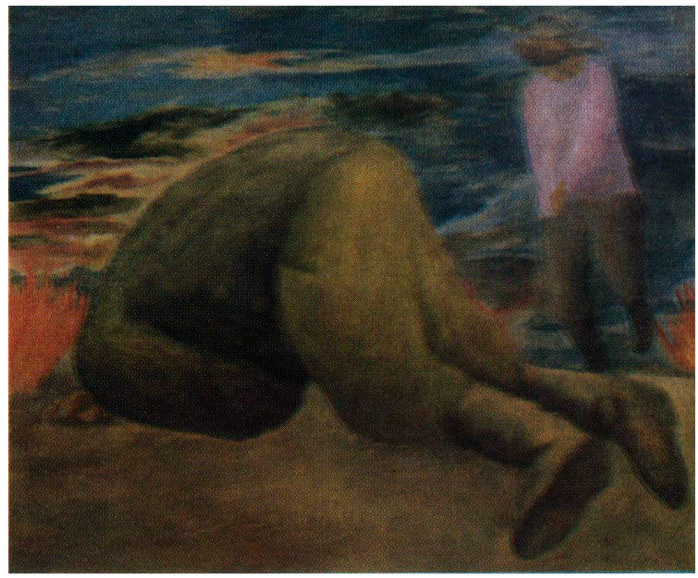
Ф. М. Достоевский.
«Село Степанчиково и его обитатели».
Авторская разработка

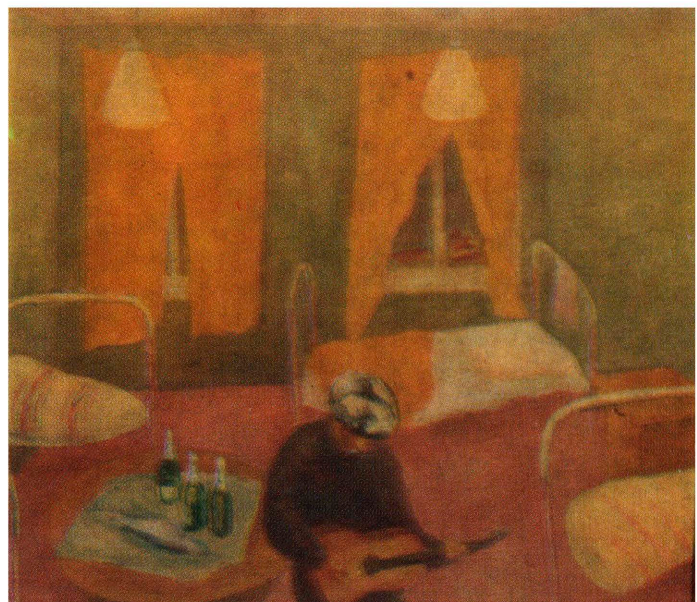
А. Платонов.
«Город Градов».
Авторские разработки





Эскизы к фильму
«Гражданин убегающий»





одну из печатей времени, нужно это время объяснить строго исторически. Это станет одним из действенных способов борьбы с культом личности, здесь — огромные возможности для его анализа и разоблачения.

Впрочем, не исключено, что даже идеально сталинистские экранные опусы (о литературе судить не берусь) можно показывать — без малейших купюр — в кинотеатрах и даже по телевидению с историко-киноведческим комментарием. Думаю так, вспоминая, как мы в редакции недавно смотрели «Клятву» Михаила Чиаурели. В зале то и дело звучал смех — нередко горький, сдавленный, но и веселый, коим должно сопровождаться расставание с прошлым. Трудно вообразить сегодня более антикультовскую картину, более мощный удар по идолу, чем этот напыщенный апофеоз мании величия.

Но как бы там ни было с конкретными произведениями (вероятно, каждый случай следует обдумать отдельно), будем ли мы сегодня делать вид, будто не знаем, что подлинная история сама по себе — всегда абсолютная ценность? Станем ли и дальше ее приспосабливать к своим преходящим нуждам, для своих удобств?

Трудный путь, пройденный советским киноискусством, равно как его теорией и критикой, необходимо восстановить со всеми его вершинами и пропастями, наново их измерив и отказавшись от ложных ценностей, и изучать во всей его полноте и истинности. Если отменены основополагающие критерии непреложной исторической подлинности документа (в широком смысле слова), если считается относительной ненарушимая, абсолютная аутентичность источника, то ни о какой нравственности в области науки и ни о какой науке не может быть речи. И об искусстве тоже — горький наш опыт доказал это неопровержимо.

Проблема эта отнюдь не академическая. Вот сейчас я работаю в архивах, отбираю материалы для публикаций, для сборников. Читаю среди прочего одну за другой потрясающие, страшные стенограммы 30-х годов — дискуссии о формализме и натурализме, обсуждения статей «Правды» «Сумбур вместо музыки», «Балетная фальшь», митинги во время и после процессов второй половины десятилетия... Все это необходимо вводить в научный обиход, сделать достоянием общественного сознания. Но там — сплошные здравицы в честь вождя и его ближайших соратников, там такое — обязательное для всех в те годы — говорили люди, перед которыми мы не зря преклоняемся... Так что же, сокращать, выбрасывать, пальмировать — вновь из самых лучших побуждений?

«Пальмы» надо совместными усилиями выкорчевать все до единой, в их густой и мрачной тени плодится ложь и умирает истина.

**Ни в какие ворота**

*Л. Лиходеев*

# Штучное дело

Недавно один парень из Минска выступил с дельным предложением. Он пишет в редакцию, включившись в диспут,— заголяться на экране или не заголяться:

«Пора создать полноценную и мощную индустрию секса, безжалостно разгромить ханжество, решительно преодолеть половую отсталость, обеспечить свободу секса, усилить половую активность, укрепить секс, выйти на мировой уровень, обойти Запад».

Запад, конечно, надо обойти, давно пора. Честно говоря, мы всё его обходим, никак не обойдем. Обидно. Как же это сделать, чтоб покончить с вопросом? Парень пишет:

«Необходимо смелее и чаще показывать половые акты в наших кино-, видео- и телефильмах. Это усилит приток зрителей в кино-, видеозалы, повысит рентабельность кинопроката, даст прибыль. Мы живем в цивилизованной стране!»

Конечно, мы живем в цивилизованной стране. И каждое предложение, направленное на дальнейший прогресс, должно быть научно обосновано. Парень обосновывает свой проект:

«Секс — важнейший вид молодежного досуга, хороший тонизирующий отдых, средство общения. Молодежь любит секс, оргазмы».

Я думаю, парень где-то прав.

А где именно — давайте выясним.

Сколько я себя помню, вокруг нас колосились подобные призывы. Сравните:

«Пора создать полноценную и мощную индустрию (*нужное проставить*), безжалостно разгромить (*нужное проставить*), решительно преодолеть (*нужное проставить*), обеспечить свободу (*нужное проставить*), усилить (*нужное проставить*), укрепить (*нужное проставить*), выйти на мировой уровень, обойти Запад».

Узнаете? Но это еще не все. Далее:

«Необходимо смелее и чаще показывать (*нужное проставить*) в наших кино-, видео- и телефильмах. Это усилит приток зрителей в кино-, видеозалы, повысит рентабельность кинопроката, даст прибыль. Мы живем в цивилизованной стране!»

Но и это еще не все. Берем далее:

«(*Нужное проставить*) — важнейший вид молодежного досуга, хороший тонизирующий отдых, средство общения. Молодежь любит (*нужное проставить*)».

Узнаете?

Вот то-то и оно. Недаром мы живем в цивилизованной стране.

Парню этому всего семнадцать лет, как он сообщает, но он уже научился формулировать, как старый бюрократ, выходящий на персональную пенсию. Тех тридцати слов, которые он усвоил благодаря потребностям своего кругозора, хватит ему на всю карьеру. Я за него спокоен. С головой у него все в порядке, применительно к нашей цивилизации.

Как же обстоит дело с остальными природными явлениями его организма?

С остальными природными явле-

ниями его организма тоже все в порядке. Они обеспечивают ему хороший тонизирующий отдых и средство общения. Он уважает все, что вытекает из его природных явлений. То есть перед нами — полноценный член цивилизованного общества.

Когда-то, когда я только стал подвизаться на безнадежном и гиблом поприще журналистики, в редакциях, где я служил, существовала такая веселая игра. Нужно было вообразить фотографию детопроизводства и подставить под нее любой газетный заголовок. «Встреча друзей», «Дорогу пропашным культурам», «Происки империализма», «Новое в колхозном строительстве», «В свете решений», «Творческие поиски» — словом, любой без исключения газетный заголовок годился под этот запретно-интимный сюжет. Было очень весело. Наши стукачи принимали участие в этой игре, томливо дожидаясь, пока кто-нибудь особенно смелый не подверстает под воображаемый снимок заголовок очередной судьбоносной директивы. Я знал веселого человека, которому впесочили десять лет лагерей за то, что он подверстал указание — «Бережно хранить партийные документы».

Надо сказать, что даже воображаемый снимок именовался в те времена порнографией, а следовательно, антисоветской пропагандой. В те времена за одно слово секс прорабатывали на комсомольских собраниях. В те времена детей находили в капусте. Молодые юноши и девушки с огромным энтузиазмом ездили в подшефный колхоз убирать картошку и там, под лопухами, находили детей. Потом эти дети вырастали и тоже ехали с огромным энтузиазмом в колхоз. И тоже находили детей. Правда, некоторым наиболее передовым мыслителям и представителям — детей таскали на дом аисты. Но остальная масса была достаточно сознательна и понимала, что пока на всех аистов не хватает и надо самоотверженно трудиться, чтоб хватило на всех — в светлом обозримом будущем.

Вообще, следует сказать, начальство было не в ладах с явлениями природы. И решало досадные вопросы воспроизводства населения капустно-аистным методом. Причем довольно успешно, если верить произведениям искусства тех лет.

Но время прошло, и теперь воображаемые в прошлом сюжеты можно сегодня без всякого воображения вырезать из киножурнала или записать на видеопленку для детального разглядывания.

То есть произошла смена вех.

Явился парень, найденный в капусте, и поставил вопрос ребром: «Пришла пора решительно отбросить устаревшую патриархально-целомудренную модель секса и заменить ее прогрессивной европейской моделью, обеспечить свободу секса, создать сексуальное общество».

То есть пришел парень, формулирующий тенденции своего организма и наносящий человечеству удар ниже пояса.

Кто его знает, может быть, это и есть современное мышление — при помощи тридцати слов точно изложить свои передовые потребности? Все может быть.

Вообще-то, говоря научно, наш советский организм издавна делился поясом пополам.

Все, что находилось выше пояса, было нравственно. Все, что находилось ниже пояса, было безнравственно. То, что находилось выше пояса, звало вперед к новым победам. А то, что находилось ниже пояса, тормозило поступательное движение.

Теперь организм как бы перевернулся вверх ногами.

И что?

А ничего. Просто то, что оказалось выше пояса, продолжает звать вперед, к новым победам, согласно своему расположению в организме на сегодняшний день.

Возможно, этот парень подрастет и сообразит, что целомудрие заключается не в том, чтобы надеть рейтузы на Афродиту и приставить к ней пенсионера с ружьем. А в том заключает-

ся целомудрие, что человек — мужчина или женщина — имеет о себе такое понятие, что найден он не в мусорном ящике, что у него есть достоинство и что он, может быть, способен не только к известным телодвижениям.

Конечно, нам совершенно необходимо профессиональное сексуальное воспитание. Конечно, нашим режиссерам охота включиться в этот педагогический процесс. Но, включая камеру, следует знать о том, что когда на экран смотрит воспитанный человек, он видит вовсе не то, что представляется невоспитанному взгляду. Это очень важно понять, потому что между «Декамероном» и «Лукой Мудищевым» есть все-таки разница, хотя персонажи и там, и там занимаются единым делом.

Конечно, нравственность в природе вещей. То есть нравственно все, что природно, естественно. Но когда Ева поволокла своего нерасторопного Адама в кусты — Господь Бог отвернулся. Он знал, что́ они там будут делать, в кустах. Он знал и то, что́ станут делать в кустах все последующие Адамы и Евы. Более того, Старик закручинился, что ничего иного он им придумать не мог. Но такова была природа.

Вообще с «Декамероном» — беда. Его надо читать. То есть находиться наедине. А читать уже разучились. То есть разучились находиться наедине.

Парня этого нашли, разумеется, не в капусте. Это я пошутил. На самом деле его нашли перед экраном. В коллективе. Что такое быть наедине, он просто не знает. Он просто не понимает, что проблема, которую он зацепил, есть сугубо штучная проблема. Проблема эта относится к области радости и горя. Она индивидуальна. Этого он не знает. Он не знает, что как бы эта проблема ни тонизировала организм, от нее все-таки получаются дети.

Цивилизация — это культура, пущенная на поток. Это замена штучного производства конвейерным. Цивилизация производит прекрасные вещи. Например, унитазы, автомобили, выключатели и противозачаточные средства. Но человека она не производит.

Она, конечно, подбирается и к этому виду производства. Умные цивилизаторы уже что-то комбинируют в своих пробирках. Возможно, вскорости за детьми не надо будет ехать в подшефный колхоз. Возможно, и родителей больше никогда не будет. Возможно, Адамы и Евы будут общаться и тонизироваться прямо на стадионах. Возможно, Господу Богу уже не придется застенчиво отворачиваться. Возможно, Старик запьет с горя. Все может быть.

И хотелось бы, чтобы наши режиссеры знали об этом, по крайней мере, чуть-чуть больше, чем парень, который сулит им бешеный успех, если они ему будут поминутно показывать вопросы тонизирования организма.

*Нина Агишева*

# Стоит ли идти на Голгофу?

Лет восемь назад я беседовала с Отаром Иоселиани, и он сказал: «В кинематографе нельзя рассматривать вещи с кассовой точки зрения, если хочешь иметь дело с явлениями серьезными и глубокими. В сущности настоящее кино никому, за исключением горстки людей, не нужно. Так во всем мире: например, во Франции никто не смотрит фильмы Жака Тати, а Рене Клер считается просто устаревшим, скучным. А у нас кто будет смотреть сегодня всерьез фильмы Барнета, например? Думаю, если бы Тарковского не запрещали, на его картины тоже ходили бы очень немногие». А вот недавнее мнение одного западного продюсера: «Единственный коммерческий советский режиссер — это Тарковский». Такие вот парадоксы, имеющие, как я постараюсь доказать, самое непосредственное отношение к судьбе режиссера Ивана Дыховичного.

Первый же его полнометражный фильм, снятый по повести Чехова «Черный монах», вызывает самые разноречивые мнения. Очень многие упрекают Дыховичного в манерности, пустом стилизаторстве. Представляю себе и мнение человека из проката: «И о чем они там думают? Сами же говорят, что кинематограф переводится на хозрасчет и самофинансирование, а выпускают такие фильмы, которые никто и смотреть-то не будет».

Итак, странная, не самая знаменитая сегодня чеховская повесть, охарактеризованная автором как «медицинская»; «изображение одного молодого человека, страдавшего манией величия». И это же произведение — одно из самых тонких, многозначных у Чехова, сильное впечатление произведшее в свое время, скажем, на Льва Толстого. История магистра Коврина, так и не выяснившего, кто он: гений, как уверял являвшийся ему в галлюцинациях черный монах, или же посредственность, «стадо», но погубившего между тем и двух доверившихся ему милых, вполне обыкновенных людей — своего бывшего опекуна Песоцкого и его дочь Таню,— и себя самого. Все это есть в фильме, больше того — в нем не изменена ни одна чеховская реплика, ничего за Чехова не дописано и не придумано, как это нередко случается в экранизациях. Впрочем, все это не так уж и важно. Перед нами — авторское кино, создающее на экране свою, неповторимую реальность, цельную, живущую и дышащую по своим законам.

Меньше всего, кажется, режиссера интересует слово — Коврин и Таня в начале фильма машинально обмениваются репликами о саде, о дыме над деревьями, который заменяет облака... Неизмеримо больше значат и говорят в картине сам этот роскошный сад с цветущими вишнями, сливами и яблонями, старый господский

---

«Черный монах» (по мотивам одноименной повести А. П. Чехова)
Сценарий *И. Дыховичного, С. Соловьева.* Постановка *И. Дыховичного.* Оператор *В. Юсов.* Художник *Л. Кусакова.* Композитор *Т. Бакурадзе.* Звукооператор *А. Нехорошев.* «Мосфильм», 1988.

дом с колоннами и вымощенный камнем спуск к пруду вдоль аллеи с темными вековыми елями, дивной красоты картина природы, весь праздно-нарядный уклад русской помещичьей жизни с множеством книг, с легкими белыми шторами на окнах, вазами с геранью, свечой в стеклянном бокале, с чаем из старинных фарфоровых чашек со сливками и кренделями... Хотя тщательность и вкус в отборе деталей у режиссера и оператора В. Юсова, на мой взгляд, почти безупречны, выразительность вещного и природного мира на экране отнюдь не самодовлеет, не существует ради себя самой. За одухотворенным изображением — эпоха, всецело принадлежащее ей мироощущение человека, располагающего бездной времени и возможностей,— то, что в конечном итоге и породило историю помешательства Коврина и сопутствующий ей интереснейший философский спор о божьем начале в человеке, его избранности и о сытом существовании на уровне «желудочного оптимизма».

Рассказ «Черный монах» отразил мучительные раздумья самого писателя о человеческом предназначении. Чехов знал силу мещанского, животного начала, норовящего целиком подчинить себе человека, пожрать его,— и ненавидел это начало всей душой. Он высоко ценил людей тонкой духовной организации, писал одной из своих корреспонденток: «Кто боится нервности, тот пусть обратится в осетра или корюшку». И в то же время Чехов слишком хорошо понимал, как душевная «мерихлюндия» — бесплодные мечтания об идеале, не подкрепленные потребностью к постоянному правильному труду, может погубить человека, обратить в пыль все его дарования: как раз в мелиховский период, когда и был написан «Черный монах», на его глазах разрушилась личная жизнь Лики Мизиновой, кончилась ничем ее бешеная погоня за счастьем...

Бережно реставрируя приметы прошлого, Дыховичный смотрит на него не просто с сегодняшней дистанции, но создает собственную версию событий, в которой настоящее время присутствует полновластно и органично, придавая новое, современное звучание старому спору о незаурядной личности и обывателе. Черный монах — alter ego Коврина — с глубоким презрением отзывается о людях здоровых и нормальных, причисляя их к «стаду». Его проповедь зажигает: высшее наслаждение — в познании, цель жизни — служение вечной правде. Станислав Любшин, играющий Коврина и читающий за монаха, со всем пылом человека восьмидесятых передает на экране ненависть к норме, посредственности, существу-«винтику» в гигантской, хорошо отлаженной машине общественного бытия. Сегодня мы понимаем истинную цену личности, индивидуальности, таланта, пройдя через безраздельную власть уравниловки и воочию убедившись, к какой моральной и материальной деградации приводит господство принципа «не высовываться». Понятно отчаяние Коврина, которого любящие жена и тесть из лучших побуждений посадили на строгий больничный режим и изолировали от жизни: «Я стал такой, как все! Мне скучно жить!» Актерская тема Любшина — вечное одиночество, тоска по духовности, настоящему идеалу, душевное странничество — замечательно точно ложится на метания Коврина. Кстати сказать, попытку прорыва в некие новые духовные сферы, а не только болезнь, усматривали в образе героя и современники Чехова. «Мы понимаем теперь,— писал Ф. Батюшков,— почему Чехов так настаивал на относительности и подвижности всяких человеческих норм, они суть только ступени к чему-то высшему, далекому от нас, едва предугадываемому нашим сознанием».

Но есть и другая сторона вопроса — о цене, которой заплачено за

«Черный монах». Коврин — С. Любшин, Таня — Т. Друбич

право ощутить себя божьим избранником. «Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил...» — эти слова Нины Заречной вполне могла бы сказать про себя и Таня, жена Коврина. Татьяна Друбич и играет ее вовсе не как лицо эпизодическое, стертое (она почти что такова в рассказе). Ее Таня молода, красива, полна жизни, в поместной глуши она естественно тянется к человеку оригинальному, возвышенному, служащему науке. Режиссер одевает ее в простые, но удивительно стильные платья, дает ей выразительные и пластичные «сольные» эпизоды — так, услышав предложение Коврина о замужестве, Таня, ног под собой не чуя, мчится по саду, падает, катится по земле, давая выход нерастраченной энергии, безоговорочной вере в счастье, позже так жестоко обманутой. Ее любовь и преданность будут растоптаны и принесены в жертву «черному монаху». Погибнет и сад — это еще один важный чеховский мотив, услышанный и использованный режиссером.

О смерти Таниного отца, о гибели сада Коврин узнает уже далеко от усадьбы, в Крыму. Пейзаж в этом эпизоде снят нарочито неестественным, неживым. Он похож скорее на холодную театральную декорацию, как, впрочем, и жизнь самого Коврина, из которой ушло чувство и от которой осталась лишь видимость. И, умирая от чахотки или тоски, Коврин зовет Таню, сад, свою молодость, как другой человек в другом рассказе шептал, прощаясь со своей несбывшейся жизнью: «Мисюсь, где ты?»

...Чехова, чтобы он зазвучал в полный голос, со всеми своими знаменитыми подтекстами и внутренними движениями, необходимо уметь ставить, находить единственно возможную для каждого отдельного сюжета образность, эстетику. Дыховичный, как мне представляется, такую эстетику в своем фильме нашел — с помощью ма́стерской работы оператора В. Юсова (чего стоит один только эффект меняющейся внутри кадра панорамы природы в сценах «встречи» Коврина с монахом, передающий и ирреальность происходящего, и содержащееся в нем предвестие беды), с помощью богатой и продуманной музыкальной партитуры, дающей столь необходимый для любой экранизации культурный контекст, некую духовную канву времени. Дыховичный вообще умеет мыслить зримыми образами, ясными и лаконичными,— достаточно вспомнить его студенческие короткометражные работы «Испытатель» и «Элиа Исаакович и Маргарита Прокофьевна» (по Бабелю).

В «Испытателе» — двухчастевке, где никто не произносит ни слова, где властвуют только изображение и музыка,— ни разу не появляется на экране облик Сталина, нет и прямых намеков, но сразу ясно: речь идет о сталинской эпохе и о людях, живших в то время. Поразительно, как при таком минимуме средств, простоте интерьеров (на экране — большая квартира довоенного образца, пустой днем ресторан да летное поле, где сын встречает гроб с телом погибшего отца) режиссеру удалось сказать о своих героях так много. Сказать о чистоте и беззащитной вере мальчика, сына испытателя, в то, во что все тогда верили, сказать о сдержанности и самообладании жены испытателя (жестокую драму отвергнутой, но не отвергшей женщины играет в двух-трех эпизодах Алла Демидова), сказать о святой и проклятой верности долгу военных на аэродроме...

То же богатство содержания, та же смысловая насыщенность в каждом кадре при минимуме слов и действия в экранизации сочинения Бабеля, требующей известных зрительских усилий, душевных движений навстречу...

Наивно было бы утверждать, что Дыховичный постиг все тайны на пути создания кинематографа философского, метафорического, подчеркнуто внимательного к зрелищной культуре, к изобразительной стороне дела: он пока лишь выбрал именно это направление и сделал первые шаги, никуда в сторону не сворачивая. Именно это

«Черный монах».
Коврин — С. Любшин

обстоятельство и вызывает — у меня, во всяком случае,— чувство уважения и тревоги одновременно.

Дело в том, что сегодня в нашем кино молодому режиссеру было бы гораздо легче и выгоднее со всех точек зрения ставить «кассовые» фильмы или фильмы на темы перестройки — от обличения культа личности до забот агропрома,— нежели мучительно искать новый киноязык для разговора о вечном — о Боге, о человеке, о счастье и несчастье человеческой жизни... Гораздо престижнее бросить все богатство русской классической литературы к ногам западной «звезды», нежели, располагая самыми скромными материальными возможностями, докапываться-таки до истинного, трепетного смысла произведения родной литературы. Увы — закон этот действовал вчера, действует и сегодня. В известном смысле делать «настоящее кино» — это всегда идти на Голгофу. Потому что можно потерпеть сокрушительное поражение. Потому что можно оказаться непонятым и отвергнутым. Потому что можно, наконец, просто устать разгадывать вечную тайну изображения на белом экране, не выдержать, соблазниться чем-то более доступным...

Этот путь никому не сулит лавров победителя, наоборот, он сразу же безжалостно выявляет степень твоего таланта и чистоту твоих помыслов. Но только на этом пути можно найти то, что в конечном счете и делает кино искусством, а искусство — бессмертным, помогающим человеку выжить в самых нечеловеческих условиях существования. Так что молодым режиссерам, в их числе и Дыховичному, есть над чем подумать.

Разборы и размышления

*Елена Плахова*

# Петербургские фантазмы

> ...социальная революция... превращается в бунт реакции, если духовного сдвига сознания нет; в результате же — статика нумерованного Проспекта на вековечные времена в социальном сознании и — развязывание «диких страстей» в индивидуальном сознании...
>
> *Андрей Белый*

Смешалось несколько обстоятельств, в силу которых два фильма попали в одну статью.

«Господин оформитель» сначала был дипломной работой выпускника Высших режиссерских курсов Олега Тепцова. Бывший музыкант, не имевший ровным счетом никакого кинематографического опыта, выказал редкую для дебютанта лихость в обращении с хрупким материалом — изящным и «стильным» сценарием Юрия Арабова.

Удача окрылила авторов — и они превратили короткометражный фильм в полнометражный: он стал плановой единицей творческого объединения «Ленфильма», возглавляемого Виталием Мельниковым. Сам же Мельников в это время завершал картину «Первая встреча, последняя встреча», исторический антураж которой во многом родствен с тем, что делала съемочная группа Тепцова.

Это — завязанная в один узелок история, так сказать, производственной судьбы каждой из картин. Но рядом звучали и другие связующие лейтмотивы. Оба фильма в самом своем замысле обещали быть зрелищными — качество, особенно ценимое нынче в условиях новой модели и надвигающегося хозрасчета. Ленинградский кинематограф со свойственной ему интеллигентной, культуртрегерской интонацией на фронте «борьбы за широкого зрителя» побеждает не слишком часто. А раз уж приходится об этом думать, не порыться ли в поисках эффектных, «беспроигрышных» сюжетов в нашей собственной культурной мифологии, до сих пор отечественным кино всерьез не освоенной? Скажем, Петербург эпохи «модерна», зыбкая мистика белых ночей, декаданс и предвестье мировых катастроф...

Не знаю, открылась ли здесь «золотая жила», но на зов пока еще неясных возможностей оба режиссера — начинающий и маститый — ринулись весьма решительно. И каждый по-своему.

Мельников и драматург Владимир Валуцкий, похоже, держали за жанровый образец польскую приключенческую серию «Ва банк», доказавшую, что можно, мобилизовав общеизвестные фабульные хитрости, приправив их юмором и крупицами местной экзотики, делать вполне симпа-

---

«Первая встреча, последняя встреча» Сценарий *В. Валуцкого*. Постановка *В. Мельникова*. Оператор *Ю. Векслер*. Художник *И. Каплан*. Композитор *Т. Коган*. Звукооператор *А. Зверева*. «Ленфильм», 1987.

«Господин оформитель» Сценарий *Ю. Арабова*. Постановка *О. Тепцова*. Оператор *А. Лапшов*. Художник *Н. Васильева*. Композитор *С. Курехин*. Звукооператор *А. Груздев*. «Ленфильм», 1988.

тичное и доброкачественное «славянское ретро». Тепцов с Арабовым, здраво поразмыслив, решили, что как ни скудна традиция отечественного гиньоля, грех не воспользоваться ею и не придать нашему постному кинематографическому рациону некоторую остроту и пикантность.

По эмоциональному строю, по характеру ритмики и пластики, наконец, по глубинным идейным ориентациям вышли фильмы-антиподы.

В «Первой встрече...», как уже сказано, ощутим польский акцент, усиленный появлением на экране элегантной Гражины Шаполовской. Ее героиня — томная и коварная Ванда — профессионально кокетничает со своими поклонниками, завсегдатаями ресторана «Колизеум», в таком примерно стиле: «А с чего вы взяли, что мне нравитесь? У-у? У вас нахальные глаза и преступные уши». Но потом «божественным голосом» запевает

«Господин оформитель».
Платон Андреевич — В. Авилов

«Утро туманное», и в течение почти целой части (то бишь нескольких минут экранного времени) слух услаждается и мелодией знаменитого романса, и стихами Тургенева, и даже особым прононсом певицы — ничуть не хуже, чем у Эдиты Пьехи.

Что взять с чарующей польки: ее присутствие, как это водится в русской традиции, заведомо вносит в атмосферу мотив смуты, влекущей, но лгущей красоты. А вот «некто Шольц» и «наш германский друг» майор Гей, даром что их изображают (весьма старательно) Шакуров с Богатыревым,— совершенно явные вражеские агенты: что́ им еще делать в канун войны в Петербурге, как не вынюхивать наши военные секреты?

Элементарность фигур, масок и сюжетных ходов здесь простодушно обнажена, ничуть даже не завуалирована. Стоит частному детективу Чухонцеву заняться странным делом полусвихнувшегося изобретателя Куклина, как по мановению руки одна за другой раскрываются нити заговора против «русского гения»; они ведут, разумеется, в германское посольство. Русский гений могуч и выступает сразу в нескольких ипостасях. Здесь и еще один спивающийся изобретатель по фамилии Занзевеев, и затравленный начальством бывший сыщик Погилевич, и сам Чухонцев — в отличие от остальных, молодой и румяный, а в потенциале «талантливый разведчик». Мы это не сами придумали. Так пишется в редакторской аннотации к картине, но, дабы никто не обольщался на счет такого рода исключений и перспектив, добавляется: «маленький человек», борец-одиночка, он будет раздавлен сапогом империи». Остается порадоваться, что это произойдет без прямого участия масонов и без претензий на скрупулезную историческую достоверность, как бывает в романах Пикуля.

И радуемся, хотя не очень бурно. Благосклонно отмечаем маленькие бенефисы Смоктуновского или Кононова, живое лицо Михаила Морозова — Чухонцева... Все так. Но под-

линной артистической оригинальности из суммы частных удач почему-то не выходит.

Уместно напомнить, что в обойме прочих картин Виталия Мельникова две генетически «петербургские» — соответственно по Гоголю и Достоевскому. «Женитьба» в свое время вызвала у кого-то неудовольствие, была она не обличительно-сатирическая и вообще не очень смешная; скорее, что-то трогательное, беззащитно детское проглядывало в этих задрипанных чиновниках, свахах, отставных офицерах, живущих посреди густого, заедающего, всепоглощающего быта. Именно быт, физиология Петербурга оказывались в центре этой вполне абсурдистской истории, но быт в особом понимании, присущем как раз-таки кинематографической «ленинградской школе». Область быта более, чем какая-либо другая, представала очеловеченной — и у Авербаха, и у Германа, и по-своему у Мельникова, включая его вампиловские экранизации. Нагнетанию «русского абсурда» всегда противостояла фундаментальная основательность вещей и предметов, их несомненная связь с биографией тех, кто рядом с ними обитает.

Пожалуй, единственный раз Мельникову удалось прорвать оболочку собственного метода — в телевизионном фильме «Чужая жена и муж под кроватью». И помог режиссеру не кто иной, как сам Федор Михайлович Достоевский. В бессонной путанице ночного Петербурга не было никакой мистики, а все же странной, почти иллюзорной казалась эта жизнь под снегом и фонарями, и ей не могли придать законченный объем даже самые реалистичные из артистов.

Переходя рубеж века, прямой смысл имело взять в союзники не только «физиологов» Петербурга, но и его глобального мифолога. Речь идет, естественно, об Андрее Белом, для которого в главном имперском городе сосредоточился весь мир, Восток и Запад, холодный европейский блеск и дремучее татарство (оно же монгольство, понимаемое как азиатчина, «дурная бесконечность», царство духовной несвободы). Иллюзионизм петербургской атмосферы Белый при-

«Господин оформитель». Платон Андреевич — В. Авилов, Анна-Мария — А. Демьяненко Грильо — М. Козаков

вязывал к новым веяниям, «к отвлеченным от жизни основам идеологий» — «как у героев реакции, так и у некоторых революционеров». «Автор становится на точку зрения иллюзионизма,— пишет о себе архитектор литературного «Петербурга»,— и рисует в романе своем мир и жизнь с преувеличенной отвлеченностью, ибо эта-то отвлеченность и подготовляет трагедию главных действующих лиц»[1].

В картине Мельникова есть сюжетный мотив, который прямо-таки просится на сцепку с этой кардинальной идеей. В мастерской у Занзевеева в углу валяется «многоступенчатый механизм с динамитом для вагона». На вопрос Чухонцева, чей вагон, мастер-самоучка невозмутимым голосом Олега Ефремова отвечает: ну, известно чей! В этой невозмутимости, в том, что бомбу заказали, а забрать не пришли, схвачено нечто важное от эпохи, для которой адская машина террора стала частью повседневного быта и духовного климата.

[1] Белый А. Петербург. М., 1981, с. 498.

Белый, однако, видел пошлое, провокационное нутро «сардинницы ужасного содержания», усматривал и связь ее с другой — государственной машиной, с бездушием и механистичностью самодержавного Проспекта (Невский был лишь его зримым символом). В своей эсхатологии, в мрачных предчувствиях писатель равно опасался бюрократической регламентации и анархии аморального террора.

Не то — в фильме. Он возвращает нас к довольно плоским концепциям — вроде той, что коррумпированная власть вкупе с происками шпионов выбили почву из-под ног русского человека, но сам он сохранил при этом незамутненную цельность и благородство. А если метнет ненароком бомбу в вагон, так ведь то с отчаянья и по справедливости: ведь едет в вагоне плут и мошенник, к тому же — «немец, перец, колбаса...»

Не обязательно, конечно, становиться на точку зрения Андрея Белого, тем более снимая фильм в жанре детектива. Однако небезразлично и то, на какие представления этот жанр ориентирован, не сработает ли он на

дурного толка патриархальные стереотипы, которых, правда, авторы картины стараются избежать, усложняя жанровую структуру, замахиваясь на «причудливый трагический фарс» (как сказано в той же аннотации). Но вот чего-чего, а «трагического фарса» совсем не получилось. Причем атрибутика того же Белого, не без умысла, надо полагать, введенная в фильм, как раз-таки обнажает его глубинные пустоты, таящиеся за виньеточным кружевом кадров. К примеру, китаец в черном автомобиле — практически цитата из «Петербурга», увы, лишенная своей исходной идейно-эмоциональной значимости[2]. Даже перемещая действие в китайский квартал, режиссер остается равнодушен, не возбуждается теми культурными ассоциациями, которые обязан вызвать «восточный» мотив, столь характерный для эпохи «модерна». Без подобного рода ассоциаций фильм обречен на статику.

Другой ряд ассоциаций в культурном контексте времени связан с автомобилем. Здесь уместно обратиться к рассказу Александра Грина «Серый автомобиль», мотивы которого использованы в фильме «Господин оформитель». Хотя рассказ датирован более поздним десятилетием, по существу речь идет о том же самом сломе культурного сознания, который произошел в канун первой мировой войны.

Рассказ начинается с эпизода в кинематографе: его посетил неврастеник, страдающий навязчивым страхом перед «металлическими уродами», как он именует все разновидности дорожных машин. И, разумеется, один из этих уродов, не заставляя себя долго ждать, появляется на экране, чтобы внести в душу героя еще большую тревогу: вплоть до конца рассказа его будет преследовать серый автомобиль-ландо «с неприятной легкостью автомата», с воем, напоминающим какие-то «грубые, озлобленные слова», с набегом «белых слепых фонарей мотора»: он мчится, «расстилая по мостовой призраки визжащих кошек».

Герой рассказа связывает нарождающуюся мифологию автомашины с глобальной машинизацией жизни и ее отражением в современном ему искусстве. Так, футуризм и кубизм, с его точки зрения,— зрительное впечатление Машины от человека, а Машина одушевлена и обладает сознанием. «Берегитесь вещей! Они очень прочно и быстро порабощают нас»,— предупреждает Грин.

С тех пор прошло много лет, но мотив не устарел. И можно было бы написать целое исследование о том, как развивалась эстетика отображения автомобиля в кино. Один из недавних примеров — американский фильм «Кристина»: красавица машина под этим романтическим именем впутывается в человеческие отношения, мстит своим нерадивым хозяевам и чудодейственным образом восстает из руин, чтобы неумолимо крушить и убивать. Инфернальная сила пробужденных к действию механических мускулов — поселившихся в глубине мотора демонов разрушения — представлена на экране во всеоружии средств современной кинотехники, поднявших на новый уровень старый жанр «ужасного» фильма.

Если Мельникова трудно заподозрить в такой цели, то Тепцов, не смущаясь бедностью средств, все-таки попытался соединить «память жанра» с памятью культуры. Правда, уже в сценарии Арабова по отношению к рассказу Грина «тема автомобиля»

[2] Из письма А. Белого А. Блоку в связи с душевной болезнью поэта С. Соловьева: «...Все, что Ты пишешь мне, полунамеками *более чем знакомо: желтая прелесть* — поддайся и — автомобиль, татары, японские гости... Случай с Сережей ужасно меня застиг, в две недели измучился я с Сережей, ведь одна из *преследующих его ныне* идей — лицо восточного человека» (Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. 280).

Окрашенная декадансом мода на Восток, усиление восточного элемента в русской жизни, трагедия русско-японской войны воспринимались многими представителями предвоенной художественной интеллигенции как зловещие и катастрофические знамения.

отошла даже не на второй, а на третий план, отзываясь лишь в самом финале «Господина оформителя». Но в отличие от Мельникова Тепцов взял курс не на бытовую и характерную сторону эпохи, не на ее авантюрную сюжетику, а на ее эмоциональную и духовную подоплеку. Стремясь передать мистико-эротическую и апокалиптическую атмосферу декаданса, режиссер шел путем нанизывания на архетипический сюжетный стержень целой гирлянды культурных реалий — литературных, живописных, кинематографических.

Не случайно герой стал художником, к тому же определенного толка: он, помимо прочего, мастер дизайна, способный вдохнуть воздух искусства в интерьер дома или витрину магазина. Правда, что касается дома, этот мотив не получил изобразительного, а стало быть, и смыслового развития: чтобы показать, как преобразился особняк богача Грильо под рукой господина оформителя, требовался куда больший постановочный масштаб или иная мера изощренной фантазии.

Хотя идея синтеза, храма искусств увлекала в России прежде всего «мирискусников», вряд ли кого-то из них можно считать непосредственным прототипом героя фильма — Платона Андреевича. Более подходящий ключ к картине дает формально позаимствованная у Грина история с оживившим манекеном. Будучи весьма симптоматичной для мироощущения «модерна», она в то же время обращает наш взор к смыслообразам всей европейской культуры — к Пигмалиону и Дориану Грею, к идее художественного творения, вырывающегося из-под контроля, обретающего самостоятельную мистическую жизнь. Она входит в сердцевину замысла настолько прочно, что возникает даже вопрос: а впрямь ли действие фильма происходит в Петербурге.

Если это и Северная Пальмира, то она не противопоставлена здесь Европе, а тесными нитями сплетена с ее культурой. И классической, и расцветшей уже в лоне символизма и «модерна». Наркотические видения героя или его же полотна, представленные в кадре, суть не что иное, как живописные образы, принадлежащие французу Редону, немцу Клингеру, бельгийцу Кнопфу, а вовсе не соотечественникам (и даже не вполне современникам) Платона Андреевича. И однако же был бы неверным вывод о том, что у него одно только имя русское, а реальность фильма настолько же космополитична, романтически-условна, как и рассказ Грина.

**«Первая встреча, последняя встреча». Чухонцев — М. Морозов**

Прежде всего, не сбросишь со счетов отечественных, а точнее — петербургских культурных мифов, отголоски которых витают в пространстве картины. И начинается-то она с представления блоковского «Балаганчика», с танца «мистиков», обряженных в белые одежды. Сценограф спектакля не кто иной, как Платон Андреевич, которого мы увидим вскоре на фотографии рядом с... Блоком. Известно, что художником памятной постановки «Балаганчика» в Театре Комиссаржевской был Николай Са-

пунов, в символистском театре работал Бакст, но опять-таки дело не в прямом прототипе, а в соответствии фигуры героя общему духовному настрою, типологическим персонажам того времени и того круга.

Не без умысла режиссер вводит в музыкальную ткань фильма тему «Пиковой дамы» Чайковского — ариозо Германа. Ведь именно опера Чайковского, а не великая повесть Пушкина породила в начале века типично петербургскую городскую мифологию, бывшую тогда еще все-таки прерогативой культурной среды. Столь же знаково используется в картине музыка из «Травиаты» Верди, чрезвычайно популярная в России.

Обильно рассыпанные по сюжетной канве фильма опознавательные знаки укрепляют, дообосновывают сам сюжет, в котором и контур любовного треугольника, и безумие карточных игр, и смерть от чахотки обретают свое законное место. И все же они не проясняют до конца пафос основного конфликта.

Замыслив создать нечто более совершенное, чем творение бога, герой картины поддается вечному соблазну художников и вступает в состязание с Создателем, которое редко какая психика способна одолеть. Но русский декаданс отличен от западноевропейского: «развязывание «диких страстей» в индивидуальном сознании» не могло вытравить из него сугубо русского обостренного сочувствия к «униженным и оскорбленным». Потому исходным толчком внутреннего разлада становится для Платона Андреевича грех надругательства над больной девочкой, превращенной его капризом в мстительный манекен.

Юная Анна Белецкая с петербургских задворков вот уже шесть лет покоится на кладбище, а ее двойник — восковая кукла по имени Мария — находит своего создателя и безжалостно расправляется с ним. Так могла бы выглядеть фабула «мистической драмы», если бы за ней не проглядывала драма вполне земная — драма русского незаурядного человека, способного с редкой интенсивностью и грешить, и каяться. С этой точки зрения становится понятно, почему наша литература со времен Пушкина и Гоголя давала столь сильный сплав психологического и фантастического, и если, к примеру, Шопенгауэр изрядно повлиял на некоторых наших соотечественников, то лишь потому, что им изначально была близка крайняя его формула о том, что весь мир не что иное, как интеллектуальный феномен. Близка и неприемлема, соблазнительна и страшна одновременно. Разумеется, все эти противоречия национального духа обострились на сломе эпох, в канун мировых потрясений. И даже призрак ожившего манекена обжигал агонизирующим дыханием Истории. Стирая границу между реальностью и игрой воспаленного сознания, авторы фильма таким образом нисколько не грешат перед традициями.

Но вместе с тем и наряду с тем они делают фильм жанровый. А также фильм авангардный. И здесь достаточно нерешенных проблем. И Арабов, и Тепцов не отрицают, что стремились создать «саспенс» — поле повышенно напряженного восприятия. Но шли не вслед за Хичкоком, у которого все замешено на психоанализе, а руководствовались идеей фильма как переживания, как способа метафизического общения. При этом человек, становясь частью космоса, по сути терял для авторов интерес как индивидуальный характер. Между тем исполнитель главной роли Виктор Авилов — актер острохарáктерной, необычайно энергичной пластики. «Вогнать» его в экранное инобытие, укротить пластическую агрессию оказалось не так-то просто: сложнее, чем сделать это со сверхпрофессионалом Михаилом Козаковым в роли Грильо или, наоборот, дебютанткой в актерском деле Анной Демьяненко, исполняющей роль Анны-Марии. Авилову не хватило иронии по отношению к своему герою, к затягивающим его «безднам». Процитируем — в последний раз — Андрея Белого:

**«Первая встреча, последняя встреча». Изобретатель Занзевеев — О. Ефремов, некто Шольц — С. Шакуров**

«Всякий смышленый, благовоспитанный человек прекрасно знает, что слово «бездна» — жаргон в стиле модерн. И бездны нет никакой под резиновой калошей петербургского модерниста: есть скользкая панель, а под ней — болото. Но об этом — ни гу-гу!»[3]

Что касается замысла в целом, ирония ему вовсе не чужда: об этом свидетельствует не только пародийное использование классических арий, но главным образом пронизывающие фильм обширные музыкальные темы Сергея Курехина с присущей им смелой травестией и безукоризненно выдержанным чувством стиля. Особенно удалась композитору, руководителю группы «Популярная механика», трагическая и зловещая тема куклы.

Только на поверхностный взгляд Тепцов безраздельно тяготеет к авангардному разрушению стиля и формы. На самом деле он активно впитывает опыт синтетического кинематографа 70—80-х годов, эстетика которого сложилась под знаком шоковых эффектов телерекламы и видеоклипов, театрализованной декоративности, виртуозного сочетания всех стилей — от классического до кича. Впрочем, пока это лишь нащупывание путей в направлении, у нас почти не разработанном. Потому неизбежно что-то в фильме выглядит подражательным (хотя бы по отношению к «Казанове» Феллини), а кое-что и неуклюжим, как, например, звуковой монтаж финальных сцен со стихами Блока «Шаги командора». Однако же по сравнению со многими своими коллегами Тепцов сделал верный и важный шаг. Он отверг приевшийся принцип живописной стилизации «под эпоху», столь часто придающий изображению на экране анахронично-музейный характер.

И Мельников, и Тепцов остановились все же на полпути между кинематографом зрелищным и аналитическим. «Первая встреча, последняя встреча» тоже оперирует фактурами, знаками и доминирующими мотивами времени, но не предлагает ключа к его постижению. Не становится она и «верняковым» ретробоевиком с погонями и кафешантанами. Известная претенциозность мешает и тому, и другому фильмам обрести раскованность чисто жанровой импровизации. На мой вкус, все-таки предпочтительнее своеобразный «салат» из разноликих компонентов «модерна», равно как из художественных фантазмов прочих эпох, который предлагает «Господин оформитель», хотя другому, возможно, он покажется чересчур эклектичным.

[3] Белый А. Арабески. М., 1911, с. 314.

Разборы и размышления

*Б. Рунин*

# Мираж, муляж и... эпатаж

Во сне и в яви — неразличимы
Заря и зарево — тишь и страх...
Мои безумья — мои херувимы...
Мой Страшный, мой Близкий —
черный монах...
*Александр Блок*

Как известно, последовательному реалисту Чехову были чужды модернистские поветрия, бурно заявившие себя в русской художественной культуре сто лет назад — на рубеже двух веков. И все же, видимо, не случайно стоящий как-то особняком в чеховском творчестве образ Черного монаха через десять лет после своего появления на свет был ассимилирован молодым Блоком в духе присущей ему тогда несколько экзальтированной поэтики — «мой Страшный, мой Близкий...»

Думаю, что откровенно символистская интерпретация этой «медицинской», «психиатрической», как ее называл сам автор, повести не должна была удивлять современников. Ведь в ту пору тема психических отклонений и болезненных странностей в поведении человека внезапно оказалась чрезвычайно привлекательной для художников самого разного толка, а для представителей модернистских течений — особенно: они старались разглядеть в таких аномалиях едва ли не знамение времени. Очевидно, в безумии героя «Черного монаха» — философа и психолога Коврина — молодому Блоку дано было обнаружить влекущее его астральное начало и услыхать отголоски переполнявших его образных звучаний.

Что ж, для поэзии того времени подобные «сверхъестественные» мотивы, повторяю, были делом вполне естественным. И, наверно, поэтому процитированная выше блоковская строфа и сейчас не кажется нам странной. Она органична своей эпохе. Зато куда как странно, с моей точки зрения, выглядит попытка аналогичной поэтизации безумия Коврина, предпринятая И. Дыховичным теперь. В наши дни. На экране!..

В созданном им сумеречном по освещению и по настроению фильме действительно угадываются тревожные, как зарево, зори, явь и в самом деле трудно отделима от сна, а в тишине природы и впрямь таится что-то гнетущее. И я невольно внемлю этой действительно впечатляющей череде беспокойных, но тщательно выверенных экранных образов, хотя никак не могу взять в толк, куда они меня ведут и зачем мне эти сумеречные страхи. (Между прочим тут стоит вспомнить, что «певцом сумерек» когда-то именовали Чехова, желая как раз развенчать, принизить его творчество. Но это к слову.)

Тут же хочу отдать авторам картины должное — им хватило вкуса и такта сделать Черного монаха, даже вопреки повести,— невидимым. Да, он — мираж, он — призрак, он — галлюцинация, как и у Чехова, но на экране его нет, и, разговаривая с ним, безумный Коврин — для нас — разговаривает сам с собой. И это, пожалуй, пугает еще больше. Так же неожиданно нагнетают мрак — и это счастливая находка авторов сценария — бесконечные повторы одних и тех же реплик, на которых «зациклились» Таня и ее отец. Тут тавто-

логия вдруг обнаруживает свои необычайно выразительные возможности, создавая впечатление какого-то жуткого морока, давящей безвыходности, чему я тоже внемлю сочувственно, но, не скрою, несколько растерянно — уж очень настойчиво в меня для чего-то вселяют тревогу. Для чего? Неужто для того лишь, чтобы я в конце уверовал, что безумие — страшная штука?

Так или иначе, авторы фильма воздействуют на мои эмоции умело, изобретательно и настойчиво. Особенно удался изобразительный ряд — у оператора В. Юсова что ни кадр, то самостоятельное произведение искусства. С первой же панорамы — спуска к водоему — зритель погружается в особую эстетическую среду, где образы помещичьего дома и прилегающего к нему яблоневого сада значат не меньше, а может быть, даже больше, чем образы Коврина и Тани, чьи прекрасные лица в свою очередь буквально завораживают изначально запечатленной на них обреченностью. Наверно, эта пара могла бы еще многое рассказать о себе и о своем времени, если бы...

Да, потом уже понимаешь, что как ни хорош этот актерский дуэт, все же не главные персонажи определяют собой образный и эмоциональный строй картины, а скорее ее обстановка, ее воздух, ее нервозная атмосфера, насыщенная ощутимой до дрожи сыростью и бедственным запахом дыма, ее искусно организованное внутрикадровое пространство, снова и снова заволакиваемое в прямом и переносном смысле густым туманом.

В том-то и печаль, что проникновенные картины природы, частые дожди и сумрачные рассветы, полные фактурных наблюдений интерьеры, роскошные натюрморты, многочисленные аксессуары интеллигентного дворянского быта, весь этот избыточный, перегруженный многозначительными подробностями антураж оттеснил и фабулу, и смысл рассказываемой истории.

Да, несчастный Коврин болен, но что мне до него, когда мое внимание всецело поглощено вот этим пронзительным, колющим глаз диагональным лучиком — отражением от какого-то металлического предмета на столе. Или вот этими безнадежно унылыми дождевыми потоками на садовой дорожке, вымощенной мелкой брусчаткой. Или вот этими зловеще парусящими гардинами и тюлевыми занавесками, сквозь которые, хочется думать, проступит же наконец когда-нибудь суть затеянного повествования.

Это какой-то особый мир, где постоянно — и, видно, не к добру — что-то струится, что-то клубится, что-то колышется, что-то мерцает и бликует... И где все тщится стать знаком, значением, символом... Вот только чего?.. Все претендует на какое-то метафизическое откровение... Вот только на какое?..

Я дважды смотрел «Черного монаха» и все еще безуспешно пытаюсь уяснить себе, во имя чего же он все-таки поставлен? Какая концепция бытия побудила авторов картины обратиться именно к этой повести Чехова, быть может, единственной, в которой есть что-то «леонидандреевское»? Что в ней оказалось созвучным их нынешним раздумьям, нравственным запросам и социальным чувствованиям? Какой рвущейся наружу правдой они загорелись, создавая фильм «по мотивам» «Черного монаха»? Каковы, наконец, эти мотивы, подвигнувшие их на экранизацию судьбы несчастного Коврина?

Понимаю, что в наши дни энтузиастического раскрепощения творчества подобные вопросы могут быть оценены как бестактные, настырные и даже демагогические. И все же без них не обойтись, коль скоро мы имеем дело не только с фактом искусства, но и с неким любопытным социально-психологическим феноменом. Ведь «Черный монах» режиссера И. Дыховичного совсем не коммерческое кино, никак не очередная «развлекаловка» и уж вовсе не «чего изво-

лите?», а нечто во всех отношениях более достойное. Во всяком случае, эта экранизация не сулила постановщику ни практических выгод, ни гарантированной популярности, а он все же осуществил ее. Значит, было тут какое-то истинное томление духа, какое-то «смутное влеченье чего-то жаждущей души».

Однако боюсь, что на поверку это влеченье исчерпывается преимущественно формальной задачей: соблазнительной возможностью проиллюстрировать повесть Чехова в духе Андрея Тарковского, чья стилистика, судя по многим признакам, обладает для молодого режиссера достоинствами манящего эстетического образца. Видимо, «раненный» когда-то таящимся в каждом кадре «Зеркала» (или «Соляриса», или «Сталкера») загадочным «физическим драматизмом», Дыховичный почувствовал в «Черном монахе» подходящий материал для того, чтобы и самому попытаться насытить экран зримыми, овеществленными сигналами подстерегающего человека неблагополучия. Тут, по-моему, речь может идти не столько об энергии самовыражения, сколько о воздействии извне мощного эстетического поля.

Вот почему, на мой взгляд, история безумия и смерти Коврина получилась на экране всего лишь историей болезни. Красивой, изысканно красивой, но обескураживающей. Лишенной философской предпосылки, философского обеспечения, а тем более — философского последействия. Псевдоглубокомысленные намеки по этой части, добавленные сценаристами к чеховскому повествованию от себя, только усугубляют ощущение кажимости большого искусства. Ну не считать же обязывающими или хотя бы располагающими к размышлению данные как бы курсивом сцены, вроде той, где высыпавшиеся из ящика крокетные шары с сухим (роковым!) пощелкиванием неудержимо катятся по ступенькам, видимо, символизируя неотвратимость того, что суждено Коврину.

Если выстроить подобные повествовательные детали в одну линию, то выяснится, что весь фильм развивается под знаком мрачных предзнаменований, вещих случайностей и вообще — необъяснимого вмешательства в человеческие судьбы каких-то потусторонних сил. Чего стоит в этом смысле один из начальных эпизодов, где только что приехавший в имение Коврин неосторожным движением смахивает на пол свой саквояж и разбивает дорожное зеркало.

Разумеется, все эти эффектные мнимости с явственным привкусом мистики, все эти многозначительные заигрывания с фатумом, воскрешающие архаические пристрастия раннего символизма (а отнюдь не Чехова да и не Тарковского), не в состоянии вдохнуть в картину то, чего ей больше всего недостает — трепетную мысль, насущную идею, свое нынешнее толкование жизни.

И все же я не стал бы придавать стилевым особенностям «Черного монаха» такого значения, если бы почти вместе с ним не появился в нашем кино «Господин оформитель», который, на мой взгляд, доводит тенденции, проявившиеся в фильме Дыховичного, до их предельного развития, а о себе тем самым позволяет говорить как о явлении в чистом виде.

Красноречивы в этом отношении уже оба своеобразных эпиграфа к этой картине — словесный и визуальный: прочитанная закадровым голосом строчка из Блока — «за ночным окном туман...» — и исполняемый на какой-то сцене мистический танец, завершающийся появлением фигуры Смерти с косой.

Вообще для прямого сопоставления фильмов Ивана Дыховичного и Олега Тепцова есть немало оснований, начиная с того, что оба режиссера — дебютанты в полнометражном кинематографе. Но существеннее, конечно, другое. Обе картины повествуют о русской дореволюционной жизни. В обеих очень большое значение придается миру вещей, их предметной выразительности, их фактуре, словом,

все тому же специфическому, чреватому «заговором чувств» антуражу. В обеих главный герой одержим идеей своей безмерной одаренности, своего профессионального величия; только Платон Андреевич — не ученый, как Коврин, а художник и, как мы бы сказали теперь, искусный дизайнер. Оба они в финале гибнут, и гибель их предопределена, о чем зритель заранее уведомляется с помощью дурных примет и зловещих символов. Наконец, что очень важно, обе картины опираются на классику, с тем, однако, различием, что сценарий Ю. Арабова куда более эклектичен и сумбурен, а кроме того апеллирует к ассоциациям не только из литературы, но и из живописи — действие в «Господине оформителе» на всем его протяжении перемежается многочисленными увражами европейских художников, поданными цитатно, во весь экран, как правило, без всякой связи с происходящим.

Если же говорить о литературных источниках «Господина оформителя», то прежде всего тут, очевидно, следует назвать «Шаги командора» Александра Блока, хотя бы потому, что в конце фильма тот же закадровый голос зачем-то читает нам (кстати, слегка перевирая) уже не одну строчку из этого замечательного стихотворения, как в эпиграфе, а целых шесть строф. Я не случайно сказал «зачем-то». При том, что в данном случае речь идет не о претворении «мотивов», а о прямом использовании текста литературного произведения, берусь утверждать, что присутствие блоковского шедевра в контексте данного кинематографического повествования совершенно ничем не оправдано. Ни сюжетно, ни ассоциативно. Донна Анна притянута сюда, что называется, за волосы, и бессмысленность этого хода кажется мне абсолютным произволом. Едва ли не демонстративным.

Что касается других литературных источников, то сюжет фильма представляет собой откровенную окрошку из обрывков фабульных ситуаций, подсказанных новеллой Александра Грина «Серый автомобиль» и собственных измышлений (другого слова не подберу) сценариста. Мы найдем здесь и отголоски древнего мифа о Пигмалионе, и расхожий сюжет о неудачнике, которому вдруг несказанно повезло за картами, и прямую перекличку с «Портретом Дориана Грея». Да мало ли еще что...

Однако самым главным сюжетообразующим фактором является здесь то обстоятельство, что героиня картины, как это выясняется к концу, вовсе не женщина, а... фантом. Искусно сделанная кукла. Черный монах — мираж, а Анна-Мария — муляж. При этом «Господин оформитель» — тоже кинематограф с самыми серьезными намерениями, тоже отчаянно, я бы даже сказал, исступленно претендующий на многозначительную философичность, на далеко идущие образные максимы. Подумайте сами, ведь Платон Андреевич когда-то изготовил Анну-Марию как манекен для витрины петербургского ювелирного магазина. Но она оттуда сбежала и по прошествии лет, уже в качестве жены богатого дельца Грильо, снова встретилась со своим автором, став сначала предметом его страстных вожделений, а затем — объектом нескрываемой ненависти.

Не буду перечислять все вычурности и нелепости, из которых авторы, казалось бы, ни мало не заботясь о смысле и логике, слепили этот фантасмагорический сюжет. Здесь и таинственные метания героя по городу, и таинственное посещение им мертвецкой, и таинственный случай, происшедший с ним на кладбище, и преследующий его таинственный автомобиль-призрак, и таинственный выстрел в героя у гроба Грильо... Но, наряду со всей этой жуткой мурой (жуткой — буквально!), в фильме звучат слова о «единении небесного и земного в божественном акте творчества», о неизбежном соперничестве художника с самим Творцом, о судьбе Антиноя. Словом, когда смотришь «Господина оформителя», невольно думаешь о том, что мистика

и мистификация действуют тут рука об руку и на равных.

А что, может быть, и впрямь «Господин оформитель» задуман как эпатаж и поставлен с целью поморочить голову излишне глубокомысленному зрителю? Что, если это всего лишь лукавый розыгрыш в пику недоброй памяти регламентирующей всё и вся ждановско-сусловской эстетике? Но, подумав так, я вдруг понял, что самое странное и самое трудное для меня в этих двух фильмах — серьезность их интонации.

Ах, как было бы все просто и легко, если бы, столь причудливо рассказывая о метаниях русского интеллигента, одержимого манией величия, авторы обеих картин давали мне понять, что для них эти сюжеты не что иное, как маленькая провокация, если хотите — интеллектуальная забава. Не больше. Так сказать, проба пера. Шалость в порядке творческого самоутверждения. Да захоти Арабов и Тепцов, пусть ненароком, пусть украдкой, но шепнуть мне, зрителю, что вся эта круговерть безумств, роковых страстей, магических совпадений, весь этот доморощенный демонизм — только понарошку, что все эти ужасы и тайны, в которые они меня усиленно вовлекают и которые иногда, чего там скрывать, слегка щекочут мне нервы, на деле всего лишь игра нерастраченных творческих сил, да я бы, конечно, совсем другими глазами смотрел этот гиньоль. Я бы с легким сердцем и радостью взаимного понимания ответно подмигнул им и улыбнулся...

Но нет, напрасно я строю иллюзии относительно такой жанровой принадлежности обеих картин. Тут и не пахнет иронией или шуткой. Тут совсем иной запал. И вот вам подтверждение.

Это киноповествование включает в себя, говорится о фильме Дыховичного в редакторской аннотации, «наряду с сюжетно-образной структурой повести «Черный монах» круг тем и мыслей, пронизывающих все творчество Чехова». Вот так! Вот на какой масштаб притязаний и на какую степень серьезности сделана заявка.

«Фильм «Господин оформитель»,— сказано в аналогичном авторском документе,— поднимает существенную проблему предела творческих возможностей художника, его нравственного долга перед самим собой в один из наиболее трагических моментов в истории человечества — канун первой мировой войны». Под знаком таких претензий и такой самооценки поставлен фильм Тепцова. Какая уж там игра...

Если о Михаиле Козакове, который исполняет у Тепцова роль богача Грильо, еще можно сказать, что он, вопреки общей режиссуре, пытается придать своему персонажу слегка гротескный характер, то этого никак не скажешь об исполнителе главной роли.

Артист Виктор Авилов играет трагедию своего героя, что называется, без дураков, и, надо признать, его полный одержимости взгляд мастера, ставшего жертвой собственного творения, поистине впечатляет.

Я давно живу на свете и с удивлением думаю о том, что надо же было мне именно теперь, дожив до перестройки, познакомиться с творчеством двух молодых и явно одаренных режиссеров, которые, словно сговорившись, внезапно отбросили меня к кинематографическим переживаниям моего очень далекого детства. К тем временам, когда я, цепенеющий под гипнотическим взглядом Конрада Фейдта мальчик, впивался в экран, где, к моему ужасу, опять и опять оживали восковые фигуры и вершил свои оккультные дела маньяк Калигари.

Кто бы мог подумать, что через много-много десятилетий, и уже после «Покаяния», когда мы, наконец, выстрадаем возможность думать и говорить правду в искусстве, на нашем экране вдруг оживут былые призраки. Как прикажете понимать это движение вспять в эпоху ускорения? Что это — свидетельство нашего творческого инфантилизма? Или неизбежная реакция на длительный диктат официального кинематографа? Или

опять, как и сто лет назад, мистическое дыхание близящегося конца века, вернее, конца тысячелетия? Не знаю... «На вопрос жестокий нет ответа», как сказано в «Шагах командора».

Знаю только, что это дорога не в храм, а в тупик.

Кстати, в дневниках молодого Блока есть любопытные рассуждения о хороших и дурных декадентах. Хорошие — это те, говорит он, которых не следует так называть. Дурные — «те, кому это имя принадлежит как по существу, так и этимологически», ибо слово «декаданс» означает «упадок». Конечно, речь идет о явлении сложном, противоречивом, и ограничиваться таким его определением не следует. Но, так или иначе, судя по фильмам Дыховичного и Тепцова, а также по недавним фильмам некоторых более опытных мастеров, таких, как Сокуров, а отчасти и Наумов, мы присутствуем при феноменальном явлении. На нашем экране наблюдается возвращение декаданса. Этакий исторический парадокс и этимологический нонсенс: «возрождение упадка».

Будь это лет пять назад, в эпоху застоя, мы бы, возможно, хлопали в ладоши и рапортовали по начальству: «Ура, у нас теперь есть наш советский декаданс!..» И, наверно, любой редактор машинально бы дополнил эту фразу привычным: «...самый передовой в мире!» Нет, уж лучше я дополню ее по-своему: «...самый противоестественный в мире...»

Конечно, пять лет назад нельзя было и мечтать о постановке картин вроде «Черного монаха» или «Господина оформителя». И как это прекрасно, что они поставлены и стали достоянием зрителя. Значит, мы действительно обрели свободу творчества. Значит, революция в наше кинематографе все-таки произошла! Жаль только, что мы еще не умеем эту свободу должным образом оценивать и с пользой ею распорядиться. Жаль, что пока индикаторами происшедшей революции являются примущественно миражи и муляжи.

В подборке рецензий этого номера представлены разные точки зрения на некоторые художественные тенденции в сегодняшнем советском кино, выраженные в творчестве преимущественно молодых режиссеров. Редакция склонна разделить обеспокоенность и критические суждения, содержащиеся прежде всего в статье Б. Рунина. Читателю, естественно, предоставляется право сделать свой выбор.

*Л. Лазарев*

# Без мрамора и бронзы

Я не встречал в годы войны ни Константина Константиновича Рокоссовского, ни Ивана Степановича Конева: где и как — разве что каким-то чудом, волею редчайшего случая — мог с ними пересечься взводный и ротный, который и командира полка видел не каждый день и даже не каждую неделю? Да и вообще за два с лишним года, что я пробыл на войне, генералов, занимавших куда меньшие должности, чем командующий фронтом, я видел — естественно, лишь издали — раз десять, не больше. Правда, два раза — так уж случилось — был удостоен короткого разговора. Один не сулил мне ничего хорошего, под горячую руку я попал, генерал был в большом гневе, но, к счастью, обошлось. Второй разговор был отеческим, этот генерал не смотрел поверх меня, поглощенный какими-то неведомыми и недоступными мне важными генеральскими думами и заботами, он даже поинтересовался, сколько мне лет. Я потом объяснил себе этот неожиданный, показавшийся мне праздным вопрос тем, что, наверное, у него сын, как и я, где-то служит лейтенантом,— генерал по моим тогдашним представлениям был человеком очень солидного, если не пожилого возраста. Недавно попался мне в руки вышедший в провинции исторический очерк, посвященный боевому пути армии, в которой я тогда служил; там помещена фотография этого генерала — выяснилось, что он был много моложе, чем мне тогда казалось...

Я вспомнил эту историю, когда смотрел недавно вышедшие документальные фильмы «Маршал Рокоссовский. Жизнь и время» и «Повесть о маршале Коневе». Впервые мне вдруг бросилось в глаза, что герои фильмов, незадолго перед войной отпраздновавшие сорокалетие, крепкие, неутомимые, полные сил люди, которых и про себя, без всяких натяжек можно назвать молодыми. Почему же прежде, когда в лентах возникали кадры фронтовой кинохроники, запечатлевшие Рокоссовского и Конева,— большая часть этих немногочисленных кадров вошла и в сегодняшние фильмы,— я никогда не задумывался о возрасте маршалов, их высокие звания словно бы не позволяли видеть в них живых людей. Может быть, все дело в том, что нынче я уже лет на двадцать старше, чем они во время войны? Нет, главное все-таки в другом. Я увидел то, что авторы новых лент хотели, чтобы я увидел. Они стремились поведать не только о боевом пути прославленного полководца, о битвах, в которых отличились его войска, но и о его судьбе, о его личности, они старались показать живого человека. В фильме о Коневе это делается более робко, с некоторой опаской. Создатели ленты о Рокоссовском ре-

---

«Маршал Рокоссовский. Жизнь и время» Сценарий *В. Архангельского, В. Баскакова.* Режиссер *Б. Головня.* Оператор *И. Кузнецов.* «Центрнаучфильм», 1988.

«Повесть о маршале Коневе» Сценарий *В. Баскакова, К. Цветкова.* Режиссер *Л. Данилов.* Оператор *С. Воронцов.* ЦСДФ, 1988.

шительнее преодолевают давно и прочно утвердившийся стереотип: военачальника надо показывать только в мундире, застегнутом на все пуговицы, при всех регалиях,— одной из главных смысловых и сюжетных опор этой картины стали письма маршала жене и дочери, воспоминания его внука, словом, те свидетельства, в которых рассказано и о тяжких невзгодах, выпавших на долю полководца.

Я еще вернусь к этому разговору, к проблеме, которую в свое время очень точно сформулировал Фурманов: «...дать ли Чапая действительно с мелочами, с грехами, со всей человеческой требухой или, как обычно, дать фигуру фантастическую, то есть хотя и яркую, но во многом кастрированную?» — проблеме, которая, как мне кажется, нынче для дальнейшего развития биографического жанра в документальном кино в высшей степени важна.

А сейчас — о той суровой и горькой правде, без которой не может быть ни подлинной картины войны, ни подлинной истории нашего общества. Долгое время эта правда была под семью замками, под такой усиленной охраной, что пробиться к ней литературе, а тем более кинематографу, который стерегли с особой бдительностью и рвением, было необычайно трудно, а в годы, именуемые «застойными», и вовсе невозможно. В документальной литературе в этом смысле четким рубежом стал разгром вышедшей в 1965 году книги А. Некрича «1941. 22 июня», в документальном кино — многомесячная борьба за то, чтобы фильм «Если дорог тебе твой дом...» (сценарий Е. Воробьева, В. Ордынского, К. Симонова, режиссер В. Ордынский) показать зрителям не изуродованным по требованию военных и киношных властей до неузнаваемости. Фильм встретил такое сопротивление, с таким трудом пробивался на экран, что только глухой и слепой мог не понять, что дорога к исторической правде закрыта, шлагбаум опущен. Когда через несколько лет, в 1971 году, Роман Кармен предложил Константину Симонову принять участие в работе над многосерийной «Великой Отечественной...», писатель сразу же, без каких-либо колебаний наотрез отказался.

«После опыта с «Если дорог...» и с дневниками (речь идет о набранных, но не увидевших света дневниках сорок первого года «Сто суток войны».— *Л. Л.*),— писал Кармену Симонов,— я не вижу пока реальной возможности рассказать в кино о первом периоде войны с той хотя бы мерой приближения к правде, которая была, скажем, в «Живых и мертвых». А раз так, то мне не хочется принять участие ни в вольном, ни в невольном, вопреки нашему жизненному опыту и взглядам, приглаживании великого подвига нашей страны в те страшные для нее четыре года. А если не показать, из какой глубокой ямы мы выбрались в сорок первом году, то не покажешь и меры подвига, как мы из этой ямы вылезли и в конце концов дошли до Берлина.

Описывать же такую великую войну — великую по ее непомерной тяжести, промямлив для начала что-то малоразборчивое об отдельных упущениях и недостатках,— «есть тьма охотников, я не из их числа»! И тебе это, по-моему, делать ни к чему.

А сделать по-другому, шире, на войне в целом можно будет лишь тогда, когда в науке и в обществе возобладает справедливый и исторический взгляд на весь ход войны — с начала и до конца. Взгляд, при котором можно действительно показать весь путь и всю огромность пройденной нами дистанции от подлинного июня сорок первого года до мая сорок пятого».

Правда вытравлялась повсюду, у всех — о некоторых событиях прошлого полагалось молчать. Даже Рокоссовский и Конев в мемуарах не имели возможности рассказать все об увиденном и пережитом ими; многому из того, что выпало на их долю, не было пути в печать. Чтобы не быть голословным, приведу два примера.

«Маршал Рокоссовский. Жизнь и время»

Не раз издавались «Записки командующего фронтом» Конева, охватывающие два последних года войны, время наших наступлений и долгожданных побед, но только в прошлом году в журнале «Знамя» увидели свет его воспоминания о первых месяцах войны — о поре наших обескураживающих и обидных поражений, непрекращавшихся отступлений, которые те, кто хлебнул тогда горячего до слез, называли без всякого снисхождения к своим бедам и мукам «драпом», страшных немецких «котлов», в которых погибали целые армии; одно из таких окружений, стоившее нам почти трех армий,— вяземское — произошло на Западном фронте, которым тогда командовал Конев. А вот как начинается книга мемуаров Рокоссовского «Солдатский долг»: «Весной 1940 года я вместе с семьей побывал в Сочи. После этого был приглашен к народному комиссару обороны». И ни слова о том, что до Сочи — с августа тридцать седьмого — комдив Рокоссовский был совсем на другом «курорте», в ленинградской тюрьме «Кресты», где от него добивались признания, что он агент польской и японской разведок.

Обо всем этом рассказывается в фильмах. Рассказывается о царившем в предвоенные годы шапкозакидательстве, воздействие которого испытала наша военная доктрина и которое стало лейтмотивом «оборонной» пропаганды. В ленте о Рокоссовском в качестве впечатляющей иллюстрации процитированы кадры из печально памятного людям моего поколения фильма «Если завтра война»: армады летящих, как на параде, ТБ-3 закрывают небо (какой легкой добычей немецких истребителей становились в первые дни войны эти устаревшие, тихоходные, горевшие, как свечи, машины), «гремя огнем, сверкая блеском стали», движутся необозримые колонны танков Т-26, БТ-5 и БТ-7 (в войну их окрестили «консервными банками» — они не могли выдержать единоборства с немецкими танками и артиллерией и были обречены на гибель), неудержимой лавиной атакует лихая конница (кровавым месивом людей и лошадей заканчивались эти безумные попытки атаковать в конном строю). Эта довоенная картина о войне, которая уже была не за горами, внушала мысль, что враг как по мановению волшебного жезла будет ошеломлен, смят и повержен, в считанные часы его армии разгромлены.

В новых фильмах рассказывается и о том, что наши высокие военные руководители мирного времени —

«Повесть о маршале Коневе»

прежде всего Ворошилов и Буденный — имели смутное представление о характере и условиях современной войны, новшества — и в боевой технике, и в структуре армии, и в оперативном искусстве — не находили у них понимания, а порой и просто встречались ими в штыки; плохо представляя себе возможности и силу танков и авиации, они отдавали предпочтение сабле и коню. Война со всей беспощадностью показала, сколько тогда ими было наломано дров, какой крови все это стоило, какие потребовались героические усилия, чтобы под сокрушительными ударами немцев сделать то, что должно было быть сделано до войны.

В полный голос говорится в фильмах о том, что Сталиным и его ближайшим окружением, как тогда говорили, «соратниками», в предвоенные годы была обезглавлена и обескровлена армия. Ужасные потери понесла она тогда, отозвавшиеся в войну самым тяжким образом,— жаль, что сегодня многие этого не знают, а некоторые и не хотят знать. «В 1937—1938 гг., а также в последующее время в результате необоснованных массовых репрессий погиб цвет командного и политического состава Красной Армии. Как «агенты иностранных разведок» и «враги народа» были осуждены и уничтожены три Маршала Советского Союза (из пяти имевшихся в то время) — М. Н. Тухачевский, В. К. Блюхер, А. И. Егоров; погибли все командующие войсками военных округов, в том числе И. П. Уборевич, И. Э. Якир, а также возглавлявшие флот В. М. Орлов, М. В. Викторов; погибли крупные организаторы партийно-политической работы в армии: Я. Б. Гамарник, А. С. Булин, Г. А. Осепян, М. П. Амелин и другие; были уничтожены или разжалованы и подвергнуты длительному заключению многие видные военные деятели и герои гражданской войны, в том числе А. И. Корк, Р. П. Эйдеман, И. С. Уншлихт, Е. И. Ковтюх, П. Е. Дыбенко, И. Ф. Федько, И. Н. Дубовой и другие. Из армии были устранены все командиры корпусов, почти все командиры дивизий, бригад; около половины командиров полков, члены военных советов и начальники политических управлений округов, большинство военных комиссаров корпусов, дивизий, бригад и около одной трети военкомов полков. Всего за 1937—1938 гг. репрессиям подверглась одна пятая часть офицерских кадров».

Так говорилось об этой губительной для армии поре в вышедшей в

1967 году «краткой истории» «Великая Отечественная война Советского Союза. 1941—1945». Увы, затем на протяжении двух десятилетий эти факты были под запретом, ссылаться на них в кино или в печати возбранялось, невозможно было и заикнуться о том, что известный военачальник пал жертвой репрессии. В вышедшем отдельной книгой обстоятельном биографическом очерке о дважды Герое Советского Союза В. Я. Смушкевиче — это один из множества подобного рода примеров — ничего не сказано о том, как и где оборвалась жизнь одного из руководителей нашей военной авиации, прославившегося в Испании и на Халхин-Голе. До самых последних публикаций ничего не было известно, что произошло с ним, еще с двумя героями испанской войны — генерал-полковником Г. М. Штерном, генерал-лейтенантом П. В. Рычаговым, арестованными незадолго до войны и расстрелянными в октябре 1941 года.

Хорошо, что создатели фильмов о Рокоссовском и Коневе внятно и громко, приводя факты и цифры, говорят о том, чего стоили армии сталинские массовые репрессии. В ленте о Рокоссовском воспроизводятся документы из «дела» комдива Рокоссовского, приводится приказ от 4 апреля 1940 года о восстановлении его в кадрах Красной Армии. Конечно, никто и не подумал хотя бы просто перед ним извиниться — это не было принято даже в середине пятидесятых, когда шла массовая реабилитация невинно пострадавших, а тогда, до войны, об этом и речи не могло быть — будь счастлив, что выпустили. Тогда не поражало, что посадили без вины, чудом было, что выпустили невинного. Через десять лет вдруг расчувствовавшийся Сталин скажет маршалу: «Глядя на вас, мне иногда хочется опустить глаза». То были, без сомнения, крокодиловы слезы, подобного рода спектакли «великий и близкий, простой и любимый», как пелось в песне, изредка разыгрывал, чтобы не угасал миф о его человечности,— жаль, что в фильме об этом не сказано с должной определенностью, а то ведь могут найтись люди, которые примут слова Сталина за чистую монету, решат, что ему были не чужды муки совести и раскаяние.

Рокоссовский неохотно рассказывал о жутком времени, которое провел в тюрьме. Но из его памяти оно не ушло, помнил его всю жизнь, эта рана до конца так и не зажила, ни испытания войны, ни высокие звания и награды, ни всенародная слава не залечили ее. Поразительная деталь всплывает в фильме (надо воздать должное авторам ленты, не упустившим ее, оценившим ее смысл): маршал не терпел тишины, после тюрьмы тишина казалась ему давящей. Даже в душах таких сильных людей навсегда оставались зарубки тридцать седьмого года. Недавно в воспоминаниях В. Лакшина я прочитал, что у генерала армии Горбатова — человека сходной с Рокоссовским судьбы, посаженного в тридцать восьмом и возвращенного с Колымы в марте сорок первого,— тоже была такого рода «странность»: он не запирал в квартире двери, только на ночь. «А дверь открытой держу,— объяснял он удивленным гостям,— так это потому, что после одиночки ненавижу, знаете ли, запертые двери». Как много говорят такие детали о выпавших на долю человека испытаниях, как важно его биографам не просмотреть их...

Нельзя не обратить внимания и не посетовать на то, что в фильмах, о которых идет речь, так мало места — всего несколько минут, считанные кадры,— занимают снятые на пленку рассказы Рокоссовского и Конева о сражениях, в которых они участвовали (все это, если я не ошибаюсь, материалы киноинтервью, снятых во время работы над фильмом «Если дорог тебе твой дом...»). Но здесь нет никакой вины создателей лент. Нынче приходится довольствоваться тем, что есть, собирать по крупицам. А что стоило снять и сохранить в архивах киномемуары людей, чьи имена бесспорно вошли в Историю! Но те, от

кого это зависело, не захотели, не сочли возможным, не решились. Нет, не задним числом сейчас возникает речь об этом. В 1968 и 1969 годах Константин Симонов, осознавший эту проблему во время работы над фильмом «Если дорог тебе твой дом...», обращался с письмом к руководителям кинематографии и телевидения, предлагая незамедлительно «организовать создание целого ряда кинобесед с еще живыми, к нашему счастью, выдающимися участниками Великой Отечественной войны, великого подвига эвакуации на восток нашей промышленности и других важных исторических этапов жизни и строительства советского общества». Он указывал на особую историческую важность этого дела, на то, что это наш долг перед потомками: «Учитывая развитие кино и телевидения, такого рода материалы в дальнейшем, несомненно, смогут использоваться как учебно-исторические и в системе высшего, и в системе среднего образования, не говоря уже о многих других возможностях.

Представим себе на минуту, к примеру, что через двадцать или через тридцать лет, или через пятьдесят, или через сто после урока истории или в ходе этого урока, посвященного эпохе Великой Отечественной войны, со школьного экрана или с экрана школьного телевизора уже не учитель, а маршал Жуков или маршал Василевский в течение часа или сорока минут расскажет потомкам о битве под Сталинградом. Ведь этому цены не будет». Кстати, в одном из этих писем, намечая широкую программу конкретных работ, Симонов в числе тех, с кем в первую очередь необходимо к 25-летию Победы провести обстоятельные кинобеседы, называл и героев нынешних фильмов — Рокоссовского и Конева. Можно только представить себе, насколько бы фильмы выиграли, обладай их создатели этими материалами. А так им пришлось заполнять «пустоты» элементарными сведениями о ходе войны и примелькавшейся фронтовой кинохроникой, и то и другое сегодня воспринимается как общие места — все это хорошо знают...

Энергия, упорство, деловая хватка Симонова известны. Но даже он, как ни бился, чтобы воплотить в жизнь этот «проект»,— уговаривал кинематографическое и телевизионное начальство, обращался за помощью к общественности, выступал, писал статьи, предупреждая: «Люди старятся, уходят из жизни. Мы многое уже опоздали сделать. И чем дольше мы не приступим к этой работе с подлинно широким размахом, тем больше мы непоправимо упустим»,— ничего, к сожалению, не вышло, дело с мертвой точки не сдвинулось. И причина была не только в бюрократическом равнодушии и нерадивости, хотя где найдешь ведомство, которое по собственному почину взвалит на себя лишнюю работу, а прежде всего в страхе перед исторической правдой; снимать впрок, для архива — это все равно, что писать в стол, попахивает «диссидентством», кто же возьмет на себя ответственность за столь сомнительные и опасные затеи...

Я вспоминаю об этом не потому, что сегодня можно как-то поправить дело — нет, поезд уже ушел, из тех, кого Симонов предлагал снять,— довольно большой был список,— никого нет в живых. Но один урок, вытекающий из этой давней истории, актуален и нынче: надо до конца вытравлять еще не изжитый страх перед правдой. Что касается жанра, к которому принадлежат фильмы «Маршал Рокоссовский. Жизнь и время» и «Повесть о маршале Коневе», то он должен самым решительным образом порвать с канонами «жития». У подлинных героев 20-х, 30-х и 40-х годов судьба, как правило, складывалась непросто — такое уж было время!— и характер у многих из них, особенно у военачальников, не отличался мягкостью — дело, которым они занимались, требовало решительности, мужества, жесткости. И у каждого были свои драмы, свои разочарования, свои душевные терза-

ния. Годами все это старательно обходилось, биографический жанр оказался во власти бесконфликтности и нивелировки, самые разные люди выглядели на одно лицо, в сущности лишались реальной биографии.

Разумеется, индивидуальность героев — продолжу начатый раньше разговор — проявляется не только в бытовых привычках, в семейном и дружеском кругу, но прежде всего в деле, которому человек посвятил свою жизнь. А когда смотришь фильм о военачальнике или читаешь книгу, посвященную жизни полководца, можно быть заранее уверенным, что там в той или иной форме непременно будет говориться — таков непреложный стереотип,— как высоко он ставил ратный труд простого солдата, это во-первых, а во-вторых, как требовательно, но справедливо и с уважением относился к подчиненным, за что они ему платили пылкой любовью. В реальной же фронтовой жизни далеко не все придерживались этих принципов. Иначе разве бы называли в телефонных переговорах — этот «код», вернее жаргон, был широко распространен — солдат-пехотинцев «спичками»? И хотя полководческое искусство — дело вообще кровавое, не худо бы, говоря о военачальниках, выяснять, для кого из них солдаты и в самом деле были «спичками», которые чего уж жалеть, а кому была чужда психология «любой ценой» и зря солдат они не клали, учитывать не только, какие города взяли войска такого-то генерала или маршала, но и какие потери несли при этом.

И вовсе не у всех требовательность к подчиненным сочеталась с уважением к их человеческому достоинству. Иначе разве стала бы расхожей формула: «Пойдешь в трибунал! Расстреляю!», сопровождавшаяся обычно такими подстегивающими словами, которые печать не воспроизводит? В фильме «Маршал Рокоссовский. Жизнь и время» герой через много лет после войны говорит с укором о Жукове: «Мы мирились с его и грубостью некоторой, может, непростительной, с его нервным настроением, но это все же не является положительной стороной. Командующий все же вышестоящий должен владеть собой настолько, чтоб не допускать унижения своих подчиненных». Но прежде ведь считалось совершенно невозможно касаться того, что Рокоссовский деликатно называет «грубостью некоторой». А он никак не грешит против истины — в только что опубликованных воспоминаниях Евгения Долматовского есть эпизод, подтверждающий это: «Кто-то докладывает маршалу — снаряд угодил в соседний дом, как раз туда, где размещается штаб артиллерии армии. Раздраженный голос маршала — он требует командующего артиллерии к себе.

Я смотрю во все глаза. Вообще-то подглядываю, за что корю себя, но не смотреть за занавеску не могу: перед маршалом по стойке смирно — рослый генерал-майор с пушечками на запыленных погонах. Его гимнастерка в пыли, в мелких щепках. Он прибежал по вызову без фуражки, щепки торчат и в его седеющих волосах. Лицо застывшее, как маска. Все понимают — в штаб артиллерии попал снаряд противника, скандал да и только!

Несдобровать и генералу. Разжалует, точно...

Жуков обрушивается на генерала с грубой бранью. Нехорошо, что мы это слышим, а еще хуже, что́ мы слышим...

Чувство неловкости охватывает нас, чувство досады. Зачем мы оказались свидетелями некрасивой истории? И это наш кумир, наш маршал оскорбляет человека, да еще при нас!»

Но вот что характерно: в фильме о Рокоссовском уже говорят о том, что «не является положительной стороной» Жукова, а в фильме о Жукове, созданном несколько ранее, об этом ни полслова, он выдержан в умиленно-благостных тонах. Существовало правило: герой должен быть без сучка и задоринки, его во всех

случаях полагается восхвалять. В сторону такого стереотипа, который был воплощением официальных представлений об обязательных добродетелях выдающегося человека, влекло столь мощное течение, что мало кому удавалось его преодолеть, я уже не говорю о тех, кто сознательно использовал это течение, чтобы удобно и безбедно существовать в кино и в литературе.

Стереотип — порождение самых вульгарных, самых примитивно-прагматических представлений о воспитательной роли искусства. Он причина того, что некоторые фильмы зрители просто перестали смотреть, они заранее знают, что им покажут. Стереотип вызывает отталкивание, реальный воспитательный эффект произведения равен даже не нулю, а отрицательной величине. У немецкого поэта Иоганнеса Бехера есть прекрасная притча, объясняющая, почему так происходит,— в ней так точно схвачена суть дела, что я приведу ее. Пусть она послужит «памяткой» — предостережением для каждого, кто принимается за документальный биографический фильм:

«Жил когда-то знаменитый человек или, вернее, человек, ставший знаменитым вследствие определенных событий и стараниями приспешников. Этот знаменитый человек был столь знаменит, что ничто человеческое не было уже ему присуще. Он стал легендой. Дети должны были заучивать наизусть легендарную биографию этого человека. Школьные учебники выставляли его образцом для всех. Однажды один ученик попросил учителя рассказать о детстве этого знаменитого человека. После того как учитель поведал, каким примерным был знаменитый человек еще в детстве, другой ученик спросил, не случалось ли, чтобы знаменитый человек, будучи ребенком, вел себя не так уж примерно и образцово. Учитель возмущенно оборвал ученика и с грозно нахмуренным челом спросил его, по чьему наущению он задал такой вопрос. «Ни по чьему,— сказал без тени страха ученик,— я сам по себе спрашиваю, но если все и было именно так, как вы говорите, господин учитель, то все равно знаменитый человек, прежде чем стать учеником, все же несколько лет был маленьким, может быть, совсем маленьким. Или он никогда не был совсем маленьким?» «Опять глупый, бестактный вопрос!— воскликнул учитель.— Конечно же, он тоже когда-то был маленьким. Но что ты хочешь этим сказать или доказать?» «Я хочу сказать и доказать,— ответил дотошный ученик,— что и знаменитый человек должен был когда-то быть таким маленьким, что его пеленки...» «Никогда!— в ужасе возопил учитель.— Никогда знаменитый человек, даже когда он был маленьким, совсем маленьким, ничего подобного не позволял себе. Он был образцовым и в пеленках!» Класс был поражен: будучи маленьким, еще совсем маленьким, великий человек никогда не позволял себе пачкать пеленки, и каждый из учеников понял, что никому из них не дано достичь такого величия и стать столь невероятно, нечеловечески, сверхчеловечески знаменитым, как он.

Так у школьников этого класса рухнула мечта о возможности стать когда-нибудь «совершенным человеком».

Искусство, которое уподобляется этому учителю, терпит такой же крах...

Не сомневаюсь, те, кто посмотрит фильмы о Рокоссовском и Коневе, не пожалеют о потраченном времени — они узнают немало нового и поучительного не только об их славе и триумфе, но и о выпавших на их долю испытаниях, им откроются и некоторые прежде старательно обходившиеся грани жестокого и противоречивого времени. Не все получилось в этих лентах — велика еще инерция десятилетиями утверждавшейся в кино эстетики. Но создатели фильмов свернули с наезженной колеи стереотипов — и это сейчас, быть может, важнее всего.

200 строк

*Г. Масловский*

# Представьтесь, пожалуйста!

— А почему вы не представляетесь? Представьтесь, пожалуйста!— с особой, значимой настойчивостью требует Игорь Александрович Кравцов от каждого, кто нуждается в его услугах. Это важно. Поскольку в том мире, который воспроизведен в фильме «Дорогое удовольствие», что ни персонаж — то представитель неформального объединения по взаимному оказанию дорогостоящих услуг. И речь идет не о том, что́ имярек из себя представляет, а кого он представляет: от Семы он или от Вильяма.

Такие правила, такой закон. Законность волнует Кравцова тоже по-особому, со значением. Получая краденые автомобильные детали и выслушивая подробный рассказ, как кража производилась, Игорь Александрович с присущей ему интеллигентностью интересуется:

— А это законно?

— Законно,— успокаивает его снабженец-левак.— Ты же не себе делаешь!

В самом деле, не себе. Значит, законно — по закону «ты мне, я тебе», который в мире картины носит всеобщий и монопольный характер. А поскольку герой, по его утверждению, очень любит правила и не любит исключений, то и он постепенно втягивается в эту систему и начинает «брать капусту». И если сначала он ремонтировал автомобили ради удовольствия, очень скоро удовольствие это стало дорогим — за него дорого давали. Так что в определенный момент обнаружилось: чудо мгновенной реанимации автомобильной техники Кравцову (С. Мигицко) уже не удается, если за него не платят. Стало быть, дар оставил его.

Под конец фильм подарит герою-интеллигенту момент рефлексии, вызванной шоковым и шокирующим представлением-шоу, в котором практически все персонажи окончательно обнаруживают свою причастность к подпольному бизнесу. Тогда, решив порвать с ними, Кравцов достает из корзины для грязного белья сработанную им в тайне от всех фантастическую модель летающего автомобиля и дарит ее сыну — с присущей ему значительностью. Этот корректный интеллигентский бунт, возможно, и возвратил бы герою способность испытывать столь дорогое для него удовольствие бесплатно исправлять автомобили, но он вынужден — с присущим ему альтруизмом — пожертвовать своей интеллигентностью и пойти на поклон к всемогущему классику мафии Вильяму Тер-Иванову (В. Гафт) ради научной карьеры жены.

О жене тоже надо дать представление: как Игорь Александрович любит, чтобы все было законно, так Люсенька (Л. Кузнецова) обожает, чтобы все вокруг в прямом и переносном смысле было чисто. Она живет в мире представлений о предмете своей диссертации и представления не

---

«Дорогое удовольствие»
Сценарий *А. Розанова*. Постановка *Л. Марягина*. Оператор *В. Шестоперов*. Художник *И. Пластинкин*. Композитор *Я. Френкель*. Звукооператор *В. Бахмацкий*. «Мосфильм», 1988.

имеет, почем грецкие орехи на рынке.

Словом, перед нами история о том, как бедные, но честные, талантливые, но наивные интеллигенты уморительно смешны и жалки в столкновениях с грубой действительностью, как последняя эксплуатирует их талант и наивность и как они хитроумны и изворотливы в стремлении во что бы то ни стало сохранить свою бедную честность.

Прошедшее десятилетие наладило производство легких комедий с этим сюжетом по блочному методу: персонажи и ситуации, реплики и декорации тиражировались всякий раз в новом комплекте со свежим названием: то «Берегите мужчин!», то «Самая обаятельная и привлекательная», то «Предчувствие любви», то «Опасно для жизни»...

Представители бесчисленных НИИ и хитроумные перипетии их нии-чегонеделания имеют чисто литературное происхождение — они родились, прижились и размножились на шестнадцатой полосе «Литературной газеты», откуда вытеснили управдома и сантехника, а затем захватили эстраду, телевидение и киноэкран.

«Дорогое удовольствие»

Оттого юмор в этих комедиях имеет фельетонно-репризный характер.

Например, милиционер предлагает Кравцову исправить машину.

К р а в ц о в. Вы извините меня, я сегодня не в форме.

М и л и ц и о н е р. Зато я в форме, только слабо в этом понимаю.

Или Кравцов приходит в институт к жене и видит ее сослуживицу Зиночку в противохимическом комбинезоне.

К р а в ц о в. У вас что, учения?

З и н о ч к а. Крыс морим.

Кравцов. Сильно мешают?

Зиночка. Диссертации жрут.

Кравцов. Кандидатские или докторские?

Зиночка. А почему это вас так интересует? Вы что, тоже крыса?

Кравцов. Я не крыса! Я муж Кравцовой Люси.

Зиночка. Ой, простите! А у нас тут такая травля идет, что совсем чувство юмора потеряли.

Если это и смешно, то к кинематографу в любом случае отношения не имеет.

Как и фабула, рассчитанная на короткий юмористический рассказ.

Как и персонажи, появляющиеся время от времени столько раз, сколько хватит для них реприз.

Не имеет кинематографического значения и среда, в которой вся история происходит. Впрочем, никакой среды и нет — есть безликие выгородки квартиры, лаборатории, гаража.

В фильме царствует реприза — и потому сцена длится ровно столько, сколько хватает остроумных реплик у персонажей, так что ритм и темп действия складываются стихийно и как художественное средство отсутствуют.

Впрочем, в «Дорогом удовольствии» есть один эпизод, где язык ленты меняется: на даче Тер-Иванова представлена шикарная жизнь со столами, ломящимися от продуктовых дефицитов, с доморощенными плейбоями и плейбойками и с гвоздем программы — представлением манекенщиц, одетых в исчезающие малые тряпицы. Здесь появляется и глубина пространства, и понятие о монтажной фразе, и особая тяга к укрупнению, фактурной детали, и даже поползновение к пластической символике. Так и представляется за кадром художник, которого посетило вдохновение.

В общем, «Дорогое удовольствие» ничем не хуже и не лучше любой легкой комедии застойного периода и отличается от них только тем, что эта задержалась на одном из столов — то ли авторском, то ли редакторском, то ли начальственном — и вышла на экран во времена, когда общественная ситуация сильно изменилась. И если прежде это была бы рядовая продукция, то сегодня «Дорогое удовольствие» выглядит как актер, перепутавший спектакли: нынче представляют, скажем, «Зойкину квартиру» или даже «Самоубийцу», а он упорно играет «Пену» или даже «Стряпуху» — что само по себе смешно, но и неловко.

●

Но!

Оказывается, ситуация другая.

Здесь я должен представить читателю род ведомственного киноведения, мало известного публике, но хорошо знакомого специалистам. Фильм поступает в комплекте с так называемыми монтажными листами, имеющими технологическое назначение.

С некоторых пор техническое описание экранного произведения стало сопровождаться аннотацией, форма которой произвольна, назначение неясно, а значение проблематично. Проблема состоит в том, что, создав фильм, авторы вынуждены кратко, на бумаге, в наборе слов представить произведение экранного искусства или пусть даже ремесла. Имитировать эти казуистические опусы в общем-то не совсем корректно: это вынужденное и натужное творчество. Но с «Дорогим удовольствием» случай особый. Аннотация к фильму манифестально кратка и категорична — просто грех упустить случай представить ее на страницах специального теоретического журнала как образец функционального жанра. Там между сюжетными описаниями сказано: «Окунувшись в этот мир замаскированных дельцов, Кравцов встает перед выбором: двоедушие или очищение».

Оказывается, ничего я не понял в картине, а она на самом деле больше формулы застойной комедии, никак не меньше, чем комедийный

«Дорогое удовольствие».
Кравцов — С. Мигицко

вариант «Покаяния» с альтернативой: двоедушие или очищение.

Здесь уже вопрос серьезный. Потому хотя бы, что «легкая застойная комедия», как условно определен здесь этот жанр,— не отдельное искусственное образование.

Во-первых, параллельно с легкой комедией все эти годы жила очень внешне похожая, но вовсе не легкая комедия. У нее имелись свои неудачи и полуудачи, но и картины, ключевые для киноискусства последних десятилетий, такие, как «Осенний марафон» или «Голубые горы...»

Во-вторых, «легкая комедия», собственно говоря, не претендовала на самостоятельность, а всегда представлялась как наследница, последовательница и аналог «нелегкой» — и в той, и в другой был тот же набор персонажей, часто в исполнении тех же актеров, а фабульные и сюжетные коллизии сниженно тиражировали находки подлинника. «Легкой комедии» было легко представлять (играть, передразнивать) нелегкую, поскольку она выдавала себя за слегка облегченный вариант последней.

Критерий различия, впрочем, был и работал: настоящая комедия представляла собой художественную ткань, которая при анализе обнаруживала всепроникающее присутствие автора с его иронией и сарказмом, тревогой и болью, с его мировоззрением. Материя «легкой комедии» расползалась мгновенно и обнажала конструкцию реприз, нанизанных на фельетонный прямолинейный стержень.

Значение «Дорогого удовольствия» в том, что теперь ясно обнаружилось: «застойная комедия» не стала предметом анализа историков прошедшего периода, она по-прежнему будет репродуцироваться, и наша критика может ненароком принять ее за «новое слово».

●

Но!

Ситуация оказывается, совсем другая.

«Дорогое удовольствие» было представлено как предмет обсуждения секции теории и критики Союза кинематографистов. И обсуждение перед лицом присутствующего здесь режиссера стало захватывающей демонстрацией плюрализма мнений о комедии вообще, о данной в частности, об отношении критики к тому и другому.

Оказывается, «Дорогое удовольствие» — вовсе не наследие застойного времени, а начало крупного движения коммерциализации, связанной с внедрением новой модели, а у критики нет и не предвидится инструментария для анализа такого рода продукции (М. Черненко). Выясняется, что критик в зрительном зале смеется тоже, а вот при повторном просмотре ловит себя на том, что и смеяться вроде бы нечему (В. Кичин). Открывается, что «Дорогое удовольствие» состоит из богатейшего собрания архетипов современного массового подсознания (К. Разлогов).

Эффект зала действительно существует: кино — искусство массовое, но ведь нам известны и весьма серьезные, бесспорные случаи, когда эффект массового восприятия употребляли для целей, далеких от искусства. Что же касается инструментария, то люди, даже в избытке вооруженные инструментами, выглядят довольно смешно, когда выискивают различные способы открытия простого ларца.

А надо бы нам, критикам, пользуясь всеми преимуществами плюрализма, все же держать единство в противостоянии банальности, пошлости, дешевке. Иначе и нам, как герою фильма, постоянно придется обращаться друг к другу:

— Представьтесь, пожалуйста!

**200 строк**

## *Т. Иенсен*

# Человек в шляпе

Перед титрами — хроника. Конец 1952 года. Московские улицы, метро, первые небоскребы. Пушкинская площадь, Комсомольская. Все узнаваемое и абсолютно иное. И лица иные, как и то, что быстрее всего бросается в глаза: покрой одежды, форма выражения чувств. Молодой военный, то ли держа под руку, то ли прижимая к себе смеющуюся девушку, переходит дорогу у Большого театра. Он что-то увлеченно рассказывает, она, чуть отвернувшись, как бы глядя на нас, прячет лицо в лисий воротник. Мы приближаемся к этим иным лицам, к этим иным улицам так близко, что успеваем рассмотреть мимолетные движения — хроника замедленна, словно в рапиде. Тот же прием в художественном кино использовал Сокуров еще в своем первом фильме по Платонову «Одинокий голос человека», но там он обусловливал поэтику всей картины. В фильме «Шура

и Просвирняк» этот прием, стилистически не конструктивный, так и остается самоценным. Однако после такого хроникального пролога мы невольно настраиваемся на то, что сам принцип подобного приближения к героям будет определять и игровое пространство фильма. И поначалу не обманываемся в своих ожиданиях.

Буквально на наших глазах происходит рождение определенного типа чиновника-карьериста. Тогда, в 1952 году, ему не было и тридцати, значит, сейчас около шестидесяти. Он, конечно же, выбился в большие начальники, руководит какой-нибудь отраслью и за годы столько успел в ней понатворить, что теперь мало какая газетная статья обходится без упоминания о том или ином рукотворстве такого, как Просвирняк. На нем и ему подобных держится и сама бюрократическая система, поэтому авторы фильма пытаются создать на экране замкнутую модель нашего общества тех достопамятных лет.

М. Рощин в повести «Шура и Просвирняк», по которой снят фильм, пишет: «В министерстве, как на корабле, все есть и все свое, автономия вплоть до мелких служб». В том числе есть и своя междугородная телефонная станция, которая «ютится в подвале за окнами, забранными тяжелой решеткой».

«Надо же, солнышко!» — радуется, как чему-то противоестественному, одна из телефонисток. Здесь тесно, убого, скученно, но и здесь своя жизнь. Несколько раз действие картины переносится из трюма «корабля» на его верхние этажи, куда телефонисты допускаются только в сопровождении охранника. «Я сейчас министра видел, главное, видел его так близко, рукой подать!» — захлебывается от восторга нелепый в длиннополом поношенном пальто и неизменной фетровой шляпе Просвирняк. Известное счастье чиновника всех времен и народов. Казалось бы, что́ можно сказать после Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Чехова про сознание человека, олицетворяющего и обожествляющего бюрократический механизм? Но, как писал Тынянов, «у каждого времени свой вид брожения». А нас сейчас так кровно волнует именно тот «вид брожения» конца сороковых — начала пятидесятых, когда сформировалось поколение, которое сейчас у кормила власти. «Человек в шляпе» — припечатывает с подмостков лидер рок-группы «Бригада С» такого, как Просвирняк. И это не случайно — он задевает за живое даже тех, кто, казалось бы, уже из другой плоти и крови. Но ведь и они из того же роду-племени. А Просвирняк — это наши корни.

Так же, как и гордая, «верная своим принципам, из-за которых ей же хуже», Шура. Она говорит, что думает, независимо от того, кто перед ней — монтер Просвирняк или сам начальник главка. «Прямота ее натуры» обезоруживает окружающих. Кажется, что молодая актриса Т. Рассказова не играет, что она сама такая.

«Думали, война кончилась — заживем. Почему ж так тошно?» Шура не знает, почему, но знает, чувствует — что-то не так в этом мире устроено, заведено. Кораблекрушения не миновать. Весь фильм мы волнуемся за ее судьбу — пронесет или не пронесет, ведь до марта 53-го остаются считанные месяцы, а она, об этом не догадываясь, режет свою правду чем дальше, тем беспощаднее. По тем временам судьба с Шурой обошлась вполне милостиво — ее просто уволили. «Мешает им Шура, им Просвирняк нужен»,— говорит она, и действительно, несмотря на то, что история на переломе, в гору идет Просвирняк. Такой к любому времени приспособится.

---

«Шура и Просвирняк» (по мотивам одноименной повести М. Рощина) Сценарий *А. Бородянского, Н. Досталя.* Постановка *Н. Досталя.* Оператор *А. Родионов.* Художники *А. Макаров, А. Боим.* Композитор *А. Гольдштейн.* Звукооператор *В. Мазуров.* «Мосфильм», 1987.

В отличие от Шуры, которая «классный специалист», Просвирняк — бездельник и полный ноль в телефонном деле, как и в любом другом. Его профессия — аппаратчик, и тут он — ас. Он сразу же понимает, кому надо прислуживать и как, он в курсе всего, что творится наверху, мелких сошек одаривает воблой, для того, кто покрупнее, меняет дистиллированную воду в телевизионной линзе, для того, кто еще выше,— что-то припрятывает в специально заведенную тумбочку с висячим замком.

«Шура и Просвирняк».
Просвирняк — А. Феклистов,
Пошенкин — В. Носик

Казалось бы, А. Феклистову, который играет роль главного героя, никак не подходит заискивающее, угодливое выражение, так что вначале мы чуть ли не ждем подвоха, перевертыша, особенно когда подвыпивший Просвирняк, припадая на одну ногу, спешит догнать расходящихся с вечеринки сослуживцев, с чувством поет: «Я по свету немало хаживал, жил в землянках, в окопах, в тайге...» И хотя мы уже знаем, что он не воевал из-за хромой ноги, а работал учителем пения, потом экспедитором — доставал билеты курортникам,— но, глядя на поющего Феклистова, видимо, в силу его мощного актерского дарования начинаешь верить в детскую искренность его героя, чуть ли не смотреть на него глазами доверчивого и романтичного Зяблика (К. Степанок) — студента-заочника, работающего монтером на телефонной станции. Зато Шура сразу раскусила Просвирняка. Правда, и она поначалу не столь категорич-

на, но проходит два-три месяца и Шура на ханжеское самоуничижение Просвирняка: «Я же простой монтер»,— выносит свой приговор: «Какой же вы монтер? Простого ключа починить не можете, а бегать распоряжения давать — тут как тут... Самый главный человек у нас теперь — вы, скоро мы у вас будем отпрашиваться в уборную сходить».

Перерождение маленького человека в начальника, пусть пока чином небольшого, произошло молниеносно. Если до того он пел со слезой о дорогой столице, «где любимый наш Сталин живет», то теперь счел возможным по рангу повесить над своим пустым столом портрет генералиссимуса на фоне хлебных полей.

Когда Просвирняк в нарукавниках и неизменной шляпе важно с окаменевшим лицом восседает за своим девственно чистым письменным столом под портретом вождя, мы перестаем видеть его человеческое лицо, перед нами маска, символ Чиновника. Чем ближе к концу, тем Феклистов беспощаднее к своему герою, он играет почти гротескно, но уже скорее не в традициях театра переживания, а в традициях театра представления. На какое-то мгновение его герой смотрит через телевизионную линзу как бы прямо в зрительный зал. Его лицо не просто приближено к нам. Оно неестественно укрупнено и деформировано. И только теперь мы начинаем понимать, что он не жалок, а страшен. Перед нами не простоватый, вызывающий сочувствие Витя Просвирняк, каким он виделся вначале. Перед нами — как у Салтыкова-Щедрина — один мундир за канцелярским столом.

Однако авторы выходят на тот уровень обобщения, граничащий с гротеском, который как бы предполагает другую исходную поэтику. В финале мы уже не ощущаем «вид брожения» начала 50-х годов, на что всем ходом фильма были так настроены. Быть может, этого бы не произошло, если бы авторы пошли вслед за повестью, в которой лирический герой — Зяблик, честный, наивный, колеблющийся. С ним тоже происходит перерождение, но не внешнее, как с Просвирняком, а глубинное, им самим неосознанное. «А, все зола!» — появляется у него присказка, ведь на его глазах происходит возвышение Просвирняка и увольнение Шуры. Но о том, что творится у Зяблика в душе, мы скорее догадываемся, на него у авторов не остается времени, потому что главным оказывается полярное, не терпящее полутонов противопоставление: Шура и Просвирняк. Столь же жесткое разделение героев на полюса обнажает драматургическую конструкцию произведения, так что к концу фильма почти не остается места на случайное, необязательное по сюжету, как бы непредумышленное авторским замыслом.

И в самом эпилоге, когда через год Шура и Зяблик встречаются в метро и в переполненном вагоне, расталкивая всех локтями, пробирается некто в шляпе, а Шура заговорщически шепчет: «Как Просвирняк»,— этот однозначный да еще и расшифрованный тут же на месте символ работает лишь на подтверждение уже и без того уясненной нами авторской идеи. Но вместе с тем, несмотря на сюжетное вращение вокруг одного и того же центра, «рапидность», выкрупняющая душевные движения героев, которая поначалу определяла и сам ракурс авторского взгляда, где-то со второй половины фильма начинает сменяться как бы убыстренной съемкой. Даже поворотные события даны скорее назывно, отрывочно. Если в первых кадрах фильма мы успевали разглядеть и такую, казалось бы, малость: одна из телефонисток подставляет свое лицо солнечному лучу, случайно проникшему в зарешеченные подвальные окна,— то теперь не может быть и речи о том, чтобы в финальных хроникальных кадрах, тоже замедленных, как в прологе, экран осветило открытое лицо девушки, которая просто так, без видимого смысла прячет улыбку в лисий воротник.

200 строк

*Л. Калгатина*

# «Играй, Федя, играй...»

Сочетанье красок не всегда картина.

*Из «Песни-88», популярного телеконкурса*

«Музыкальная смена», поставленная Владимиром Левиным на Ялтинской киностудии (филиал студии имени Горького) по заказу Всесоюзного объединения «Видеофильм», заказчиком была отвергнута. Об этом я узнала, позвонив в объединение. Знаю также, что по этой причине картину чуть было не решили пристроить в кинопрокат — на большой экран. С целью, разумеется, вполне конкретной и прозрачной: нужно ведь окупить расходы, нужно вернуть хоть какую-то часть денег, вложенных в постановку, неожиданно оказавшуюся «неликвидом». Спустя неделю я снова позвонила в объединение, чтобы уточнить информацию. И узнала, что фильм все-таки принят.

Дела это, конечно, хозяйские, и что, казалось бы, вникать в маленькие киношные хитрости? Если бы не один очень важный и, может, самый важный вопрос. Хорошо ли тиражировать явно «некондиционный товар» и что еще можно было бы предпринять в этой ситуации, чтобы невнятной, неэнергичной историей, рассказанной в «Музыкальной смене», не только капитал нажить, но и зрителя не утомить?

Поскольку для меня совершенно очевидно, что фильм распадается на отдельные, между собой мало связанные эпизоды, выскажу одну курьезную идею. Чтоб не пропадал зря киноматериал, в целостную картину не сложившийся, может, стоит его фрагменты предложить разным программам телевидения? Во всяком случае попытаюсь это себе представить.

Международный телефестиваль народного творчества «Радуга», еженедельно выходящий в эфир, на долгое время был бы обеспечен сюжетами. Множество национальных и современных песен и танцев, костюмированные представления, хореографические миниатюры и виртуозная игра на музыкальных инструментах — этот концерт, из которого практически и состоит весь фильм, старательно исполняют дети разных народов, то ли счастливые обладатели всевозможных талантов, съехавшиеся на музыкальную смену в пионерский лагерь, то ли просто гармонически развитые юные личности, живущие, кажется, на какой-то неведомой музыкальной планете.

Выпуск «Музыкального киоска» можно посвятить теме «Музыкальная смена: от Моцарта до наших дней» — ее хорошо иллюстрировать кадрами, в которых фрагменты из знаменитой Сороковой симфонии и ее современные аранжировки звучат вперемешку с записями разных лет.

---

«Музыкальная смена»

Сценарий *Н. Аллахвердовой*. Постановка *В. Левина*. Операторы *О. Массарыгин, Ю. Козельков*. Художник *В. Душин*. Композитор *А. Гольдштейн*. Звукооператор *Н. Шарый*. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького (Ялтинский филиал) по заказу ВПТО «Видеофильм», 1988.

В «Клубе путешественников» смотрелся бы живописный материал, запечатлевший колоритные летние пейзажи Черноморского побережья.

Маленькие герои «Музыкальной смены» будто бы свободно владеют многими языками — несколько эпизодов можно предложить образовательной программе, преподающей навыки иностранной разговорной речи (в ней, кстати, деликатно исправили бы некоторые ошибки, прозвучавшие с экрана).

Для глухонемых зрителей, смотрящих «Время» и «Прожектор перестройки» по второй общесоюзной программе, предлагаю эпизоды, рассказывающие о некой женщине, которая с детьми, а также с солнцем и луной общается на языке мимики и жестов и заявляет, между прочим, что она — нить, ведущая из прошлого в будущее.

Много и других линий и мотивов есть в «Музыкальной смене», как бы пытающейся обозреть и метафоризировать весь современный мир. Коварный хулиган — олицетворение зла: он над всеми издевается и подбивает ребятишек на грубые выходки — смешать ноты или продырявить барабан. Время от времени кто-то рассказывает поучительные истории, ну, например, о том, что воздушные шарики должны летать в синем небе, а не пылиться в сундуках. Идут дискуссии о роли музыки: «Музыка обновляет мир».— «Музыка скрывает, что мир остается прежним»... А кто-то важно добавляет: «Не ссорьте нас с Моцартом».— «Правильно»... Закадровый детский голос комментирует события, разбросанные по главам с бытийными названиями — Быль, Жребий, Пробуждение, Голод, Безумие, Любовь, Свобода, Предательство, Рождение... Все глубокомысленно. Все с большой претензией.

Я была готова искренне включиться в игру — если это игра. Мне очень хотелось обнаружить хоть какую-то закономерность, логику в развитии фильма — собственно, правила игры, принцип, по которому «краски» сочетаются в этой картине. Определить этот принцип мне не удалось. Не понимаю, зачем нужно простые и симпатичные мысли рядить-зашифровывать в мнимо значительные, а в общем и навязчивые игривые символы, за кокетливым множеством которых теряется уже всякий смысл и невозможно разобраться в такой вот малости: о чем же «Музыкальная смена»? Для кого ее снимали? Что это? Длинометражный видеоклип? Инсценированный комментарий к «моральному кодексу строителя коммунизма»— как жить, каким быть? Вольное шоу? Разыгранное в лицах поучение для пионеров? Учебное пособие для пионервожатых? Иных определений найти не могу. Или это просто-напросто очередная костюмированная, парадно-прекраснодушная — «для детей и юношества»— цветастая безделица: характерная для той продукции, на которой еще в недавние времена специализировалась, создав себе печальную славу, студия имени Горького?

Каждый элемент фильма по отношению ко всем остальным кажется необязательным вставным номером, а сама «Музыкальная смена», составленная по принципу «всего понемногу», по бесформенности и содержанию напоминает запись по трансляции из концертного зала к торжественной дате, как-то: симфонический оркестр, хоровая капелла, балалаечники, «Жок», обязательно донские или кубанские казаки, эквилибристы, фокусник из Росконцерта, артисты оперетты и «Ромэн», ненавязчивый сервис веселенького конферанса, на «бис» эстрадные певцы-любимцы, какой-нибудь заезжий гастролер, потом славный пионерский монтаж, державный ансамбль имени кого-то под чьим-то управлением... И вдохновенное пение всех до одного участников... Песне ты не скажешь «до свиданья». Песня не прощается с тобой...

Вот так и дети в «Музыкальной смене» поют и смеются, как взрослые. Это — запрограммированные ряженые персонажи, в которых напрочь нет детской естественности и живой

прелести. Какие-то деловитые, словечка в простоте не скажут — всё обмениваются дружественными речами в теплой крымской обстановке — будто олицетворенные послы мира, будто хорошо знают, что на них возложен нелегкий груз идеологической и художественной ответственности.

В этом представлении на природе можно разглядеть и одинокую игровую сюжетную линию. Среди вундеркиндов оказываются несколько мальчиков и девочек, не умеющих ни петь, ни танцевать, ни музицировать. Но им по жребию предстоит дать концерт, и в антрактах между чужими выступлениями и репетициями они мучительно («прошла неделя, а в голове ни одной идеи») придумывают выход из затруднительного положения (что напоминает мне ситуацию со всей «Музыкальной сменой» — фильм не был принят, но фильм нужно было сдать). Их примерный наставник Паша учит: «...музыка — большее что-то. Она в душе. В душе у каждого есть инструмент, только нужно услышать его...» И дети прислушиваются: «Наш концерт состоится только на большой сцене!» И в объявленный день дают Моцарта. Безмолвно, пластикой и жестами под пластинку изображают музыку, как если бы она звучала в каждом из них. «Играй, Федя, играй!» — подбадривают своего зазевавшегося товарища. И оказывается — и без инструментов годятся в музыканты. Веселые они ребята, эти смекалистые неумехи-имитаторы!

Помните? Проливной дождь. Инструменты, залитые водой. «Сцена» Большого театра. Костя Потехин и его музыкальный коллектив «Дружба»... «Пой, Нюта... Пой!» Аплодисменты. Овация...

Или вот еще. Чуть раньше. «Сцена» в «Мюзик-холле». Ложи блещут. Костя Потехин, принятый за маэстро Косту Фраскини, отчаянно жестикулирует своей возлюбленной. Оркестр в ответ исполняет Листа. Оригинальная трактовка! Аплодисменты. Овация...

Григорий Александров, чьи остроумные и почти легкомысленные шутки на полном серьезе приспособлены в «Музыкальную смену», характеризовал своих «Веселых ребят» непритворно просто: одиннадцать музыкальных аттракционов, соединенных приблизительным сюжетом. Картина В. Левина, в которой, правда, нет той легкой простоты и непосредственности, что была в комедии Александрова,— похоже, сложилась аналогичным образом. А может быть, режиссер, воспользовавшийся испытанными приемами, и претендовал на то, чтобы его работу воспринимали в качестве эдакой музыкальной киносмены?

# К деятелям культуры

Мы, участники кинофестиваля популярных жанров «Золотой Дюк» и проводящегося в его рамках Литературного фестиваля в Одессе — кинематографисты, писатели, театральные деятели, архитекторы, художники, композиторы, журналисты,— обращаемся ко всем деятелям советской культуры. Демократический дух фестиваля, его массовость, постоянные встречи со зрителями и читателями поставили нас перед необходимостью осмыслить еще раз сегодняшнее положение в стране.

С каждым днем становится очевиднее: консервативные силы объединяются и переходят в контратаку. Расхождение между словом и делом, между обещаниями и фактами вызывает озабоченность, тревогу людей, которую мы особенно остро ощутили здесь, во время встреч с массовым зрителем.

Наше важнейшее достижение — гласность. Но и ей нанесен обдуманный расчетливый удар. Отсечение жаждущих от источников информации — введение лимита на подписку — есть политический антиперестроечный акт. Уже на XIX партконференции проявилось открытое неприятие критики деятельности партийно-хозяйственного аппарата в центре и на местах.

Справедливая борьба с последствиями сталинщины останется войной с призраками до тех пор, пока не будет полностью раскрыт преступный характер брежневского режима. Пока не будут названы все виновные в разорении державы, подавлении свободомыслия, разрушении основ нравственности. Мы считаем: необходимо гражданско реабилитировать тех, кого оклеветали, незаконно осудили, вынудили к эмиграции. Нужно вернуть им Родину, работу, нужно предоставить всем людям возможность реализовать свой человеческий и творческий потенциал. Для этого прежде всего необходимо, чтобы провозглашенная партией идея правового государства приобрела конструктивное воплощение в открытой всенародной дискуссии. Референдумы по важнейшим государственным вопросам должны стать нормой нашей жизни.

Необходимо восстановить национальное достоинство всех народов Советской страны. По-прежнему остаются нерешенными на практике многие национальные проблемы. Отсюда — недоверие, напряженность и, наконец, открытые проявления экстремизма в разных регионах страны. Все большее влияние приобретает националшовинистическое общество «Память». Его открытый антисемитизм, презрение к другим народам, его спекуляции на русской истории являются одним из самых опасных, реально действующих орудий реакции. Мы спрашиваем, кому выгодна сегодня «Память» и кто ей покровительствует, если она откровенно нарушает Конституцию и Уголовный кодекс, как это известно на примере Ленинграда?!

Пора от слов переходить к делу. Мы верим, что от каждого из нас многое зависит. Но еще большего мы добьемся, объединив свои усилия. Пришел момент создать Народный фронт в поддержку перестройки. Реальным ядром такого объединения должна стать новая форма — Совет творческих союзов. Вспомним традиции отечественной интеллигенции, которая всегда была с народом в его трудный час.

От имени участников фестиваля «Золотой Дюк», собравшихся в клубе ПРОК 15 сентября 1988 года: *Б. Берман, Н. Богословский, А. Вайнер, Г. Вайнер, Б. Васильев, А. Гербер, З. Гердт, И. Глазунов, В. Глазычев, М. Глузский, С. Говорухин, М. Державин, Т. Догилева, А. Жарков, М. Жванецкий, М. Захаров, Ф. Искандер, В. Коротич, Ю. Мамин, М. Мишин, В. Нахабцев, В. Никулин, А. Плахов, А. Приставкин, Э. Рязанов, Н. Фатеева, А. Ширвиндт, С. Юрский, О. Янковский.*

## ПОЗДРАВЛЯЕМ С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ

**МАСЛОВУ Антонину Васильевну**, художницу-гримера
**ЦЕРОДЗЕ Дудухану Платоновну**, киноактрису,
народную артистку Грузинской ССР

## ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 85-летием

**МИЛЛЯРА Георгия Францевича**, киноактера,
заслуженного артиста РСФСР

С 80-ЛЕТИЕМ

**КАРАВКИНА Юрия Борисовича**, кинодраматурга,
заслуженного деятеля искусств Узбекской ССР
**КУБАЦКОГО Анатолия Львовича**, киноактера
**ШАМКОВИЧА Михаила Исааковича**, кинооператора

С 75-ЛЕТИЕМ

**ЖДАНА Виталия Николаевича**, киноведа,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
заслуженного деятеля искусств Узбекской ССР
**СЛОБОДСКОГО Мориса Романовича**, писателя, кинодраматурга

С 70-ЛЕТИЕМ

**ГЛУЗСКОГО Михаила Андреевича**, киноактера, народного артиста СССР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых
**ГУТМАНА Илью Семеновича**, кинооператора кинорежиссера,
народного артиста РСФСР, лауреата Ленинской премии

С 60-ЛЕТИЕМ

**БАТАЛОВА Алексея Владимировича**, киноактера, кинорежиссера,
народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых,
лауреата премии Ленинского комсомола
**СОКОЛОВА Виктора Федоровича**, кинорежиссера
**ЦИНЕМАНА Аркадия Львовича**, кинорежиссера,
лауреата Государственной премии СССР

С 50-ЛЕТИЕМ

**МАССА Михаила Вадимовича**, кинооператора,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

*Леонид Баткин*

# Не боясь своего голоса

Прошли времена, когда фильмы Андрея Тарковского считались (и не только «в официальных кругах») элитарными, высокомерно-затрудненными, рассчитанными на изысканные вкусы и утонченные духовные запросы далеких от народа снобов-интеллектуалов. Хотя и сегодня наш задерганный, сбитый с толку и все еще закрепощенный жестким финансовым планом кинопрокат не изменил своего, нежно выражаясь, опасливого отношения к картинам великого мастера, стало ясно, что их аудитория огромна — воистину массова. На наших глазах рухнули искусственные преграды, появилась возможность высказываться открыто — и оказалось, что тот самый широкий зритель, о котором мы все так жарко печемся и чьим именем истово клянемся (поклоняясь при этом разным богам, но все больше — Меркурию...), давно ждал встречи с недозированным, неурезанным, неподследственным, подлинным Тарковским — и не обманулся в своих ожиданиях. С каждым днем растет — свидетельств множество, в том числе и в нашей почте — неподдельный, глубокий и серьезный интерес к экранному и теоретическому наследию, к личности и судьбе одного из крупнейших художников XX века. Высокая духовная жажда приникнуть к первоисточнику, не замутненному ни завистью, ни мракобесием, ни конъюнктурой, конечно же, сливается у нас с личностным переживанием драматической биографии режиссера.

Начинается время Андрея Тарковского — время его счастливого общения с теми, кто хочет породниться с его неисчерпаемым миром, миром великой отечественной культуры, в котором никогда не оскудеют духовная мощь, взыскующая совесть, бесстрашная мысль, живая вера и выстраданная надежда.

Начинается и серьезное изучение жизненного и творческого пути режиссера, кинодраматурга, теоретика. Наш журнал намерен принять посильное участие в этой большой работе. Статьей известного литературоведа и культуролога Леонида Михайловича Баткина мы открываем цикл исследований и публикаций, в которых надеемся осветить различные стороны творчества Андрея Тарковского как выдающегося явления советской и мировой художественной культуры.

**Я не написал бы этой статьи, если бы не покойный Александр Вениаминович Мачерет, один из старейших режиссеров и киноведов.**

**А. В. Мачерет был в то время ответственным редактором теоретического сборника, более или менее регулярно выпускаемого «Мосфильмом». Однажды он вдруг позвонил, назвал себя и предложил сделать какую-нибудь работу для сборника.**

**Я отказался. Мне, историку культуры итальянского Возрождения, заниматься кино, естественно, не доводилось. Я был и остаюсь всего лишь кинозрителем, у которого, как и у многих из нас, есть привычка раздумывать над увиденным. Если не**

считать заметки об итальянском фильме «Леонардо да Винчи», напечатанной незадолго до того в «Литературной газете», о кино я никогда не писал. Но добрейший Александр Вениаминович был, как вскоре выяснилось, человеком настойчивым. Он полагал, что для киноведения может оказаться нелишним взгляд человека со стороны: например, культуролога. Вместо того чтобы уговаривать, он просто предложил походить в смотровой зал студии и познакомиться с еще не выпущенными в прокат лентами: «Может быть, вам и захочется под каким-то конкретным впечатлением написать для нас».

Кто на моем месте не согласился бы? Первым же фильмом, увиденным мною на студии — в марте 1975 года,— было «Зеркало». В начале мая я принес А. В. Мачерету эту статью.

Могу с удовольствием вспомнить, что она ему понравилась и что Андрей Тарковский, которому Мачерет ее послал, только спросил по прочтении: «Что я могу сделать, чтобы помочь ее опубликовать?» Еще: ее живо обсуждали на семинарах у философов и социологов, и как-то пришел послушать поэт Арсений Александрович Тарковский. В дальнейшем не произошло ничего такого, о чем хотелось бы рассказать. Во всяком случае, ничего приятного для автора.

Недавно я вытащил рукопись из ящика, долгого, как половина зрелого человеческого возраста, пролистал и подумал, что теперь, конечно, написал бы о «Зеркале» по-другому. Но зато не смог бы воспринять правду этого фильма так, как в тот промозглый мартовский денек. Сейчас новые поколения зрителей смотрят его впервые, мне очень хотелось бы знать, что именно они находят в нем для себя. Возможно, иные — то же самое, что и я для себя тогда. («И снова жизнь душе повелевает себя перебороть, переродиться...») Но с той ли пронзительностью, как это ощущалось в середине 70-х, когда жизнь ровно ничего такого не повелевала? Зато ночной блоковской фиалкой тревожило души, напоминало нам о нас, истинно сущих,— искусство, то есть та часть жизни, которая продолжает кровоточить, даже если остальные жизненные ткани холодеют.

Теперь, решусь я предположить, этот давний отклик на великий фильм Тарковского получает некоторую цену исторического свидетельства. С другой стороны: жизнь начинает охотней прислушиваться к честному искусству, и беспокойство «Зеркала» ныне в большем ладу с временем.

Написал и подумал: получилась какая-то странная фраза. Может ли «беспокойство» быть «в ладу»? Высокая нота «Зеркала», как я ее понимаю, должна *всегда* слышаться немного диссонирующей с *наличным* состоянием души и общества.

Опасно через меру пристраститься
К давно налаженному обиходу:
Лишь тот, кто вечно в путь готов пуститься,
Выигрывает бодрость и свободу.

Таков уж этот лад.

Статья публикуется без изменений.

В фильме Андрея Тарковского, бесспорно, очень сложном, очень изощренном, смысл которого может показаться слишком зыбким и таинственным,— а многие зрители и вовсе отказываются этот смысл понимать и признавать,— так вот, в ленте, сотканной из снов, ассоциаций, недомолвок, метафор, из материи причудливой и летучей, тем не менее ведь все ясно осознано и опознано, все высказано впрямую и даже повторено многократно, с почти опасной для искусства оголенностью и довершенностью самотолкования, с рациональным холодком. Одна из действительных тайн «Зеркала» состоит именно в том, что режиссер настойчиво срывает со своего замысла малейший покров тайны, и все равно фильм остается таинственным и трудным.

Я любил свой мучительный труд, эту кладку
Слов, скрепленных их собственным светом, загадку
Смутных чувств и простую разгадку ума...[1]

То, что разгадывается умом, не исчерпывается разгадкой, не только потому, что чувства, когда мы к ним возвращаемся после умных объяснений, оказываются по-прежнему «смутными», но особенно потому, что сама разгадка не столь уж «простая». За ее передним планом вы вдруг замечаете глубину, за непосредственным значением — многозначность. Изобразительные и словесные формулы, которыми нам предстоит сейчас заняться и в которых, казалось бы, с простодушной аллегоричностью выражено исповедальное волнение «Зеркала», не тождественны себе, поскольку их позволительно истолковывать в разных отношениях и по-разному: таков, как мы увидим, и мотив «зеркальности», давший название фильму. Поясняющие формулы играют внутри себя и тем самым теряют наивную наглядность и определенность, им с первого взгляда свойственную. «Загадка смутных чувств и простая разгадка ума», переливаясь друг в друга, не поддаются расчленению. Вопросы не снимаются, а лишь углубляются ответами.

Мы, приходя в смятение от этого странного фильма, с облегчением торопимся ухватиться за фразы и кадры, откровенно и даже повелительно предлагающие нам ключ к целому, пока не начинаем понимать, что ими дело не исчерпывается, что ни за чем привычным и готовым укрыться не удастся и что нам придется самим — подобно герою фильма, которого И. Смоктуновский так прекрасно играет за кадром, в зазеркалье,— да, самим перебирать воспоминания, напрягать впечатлительность и совесть, склонясь над жизнью Алексея, а заодно — и над своей собственной.

Начинается новая жизнь для меня
И прощаюсь я с кожей вчерашнего дня.
Больше я от себя не желаю вестей
И прощаюсь с собою до мозга костей,
И уже, наконец, над собою стою,
Отделяю постылую душу мою,
В пустоте оставляю себя самого,
Равнодушно смотрю на себя — на него.
Здравствуй, здравствуй, моя ледяная броня,
Здравствуй, хлеб без меня и вино без меня,
Сновидения ночи и бабочки дня,
Здравствуй, всё без меня и вы все без меня!

Необходимо проститься с собой, чтобы встретиться с собой подлинным. Раздвоение здесь условие цельности, притом цельности не первоначальной, а выстраданной, прорефлектированной, успевшей измениться, расстаться с «кожей вчерашнего дня». Фильм Тарковского — о том, как личность *пересоздает* себя, только благодаря такой способности к самоизменению, собственно, и становясь личностью (или, если воспользоваться синонимическим понятием, *субъектом культуры*).

Впрочем, я забегаю вперед. Может быть, дальнейшее изложение придаст

[1] Лучший комментарий к «Зеркалу» — творчество Арсения Александровича Тарковского — и те стихи, которые звучат в фильме, и, может быть, еще более те, которые в фильм не вошли. Все цитируемые ниже поэтические строки, авторство которых не оговорено, читатель найдет в замечательном сборнике А. Тарковского «Вестник» (М., 1969).

этому утверждению, пока звучащему отвлеченно, некоторую содержательность и убедительность. Раздумья над «Зеркалом» неизбежно выводят к общим проблемам кинематографа и культуры. Но сначала попробуем неспешно перебрать конкретные впечатления и навести в них порядок — примерно так, как внешне-произвольно перебираются разнородные эпизоды и кадры в самом фильме и «скрепляются собственным светом» в строго продуманное художественное целое.

●

Вглядывание в себя со стороны, в свою душу и судьбу, конечно, лучше всего воплощается в образе зеркала. В фильме Алеша, оставшись один в незнакомой комнате, при неверном свете керосиновой лампы смотрит в зеркало долго, не мигая, словно впервые задумавшись над собой, словно пытаясь проникнуть за грань дней. Камера медленно приближает его глаза. Звучит музыка, не то печальная, не то просветленная, как это бывает только у старых мастеров.

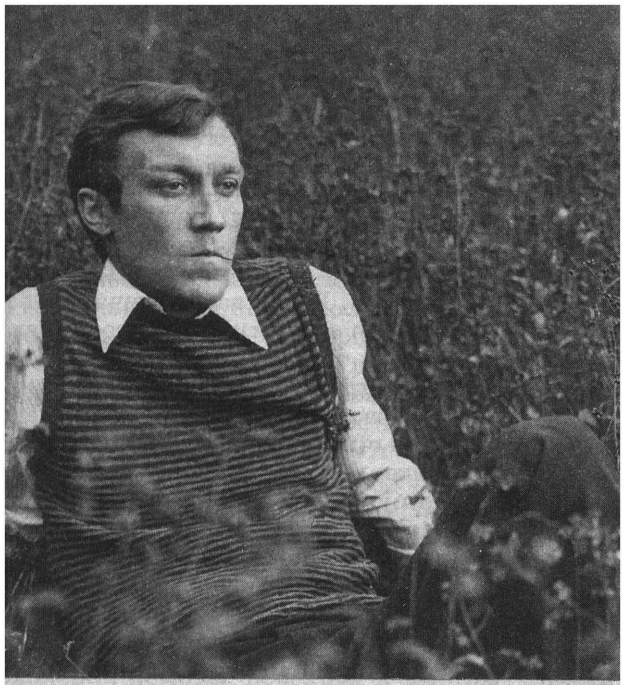
...Потом в это же зеркало на ходу заглянет хозяйка, поправить купленные сережки и прихорошиться. В зависимости от того, что такое мы сами, зеркало может говорить с нами о жизни и смерти или быть обыкновенной деталью интерьера. Тарковский растягивает смысл вещи: от быта до символа, с множеством переходов.

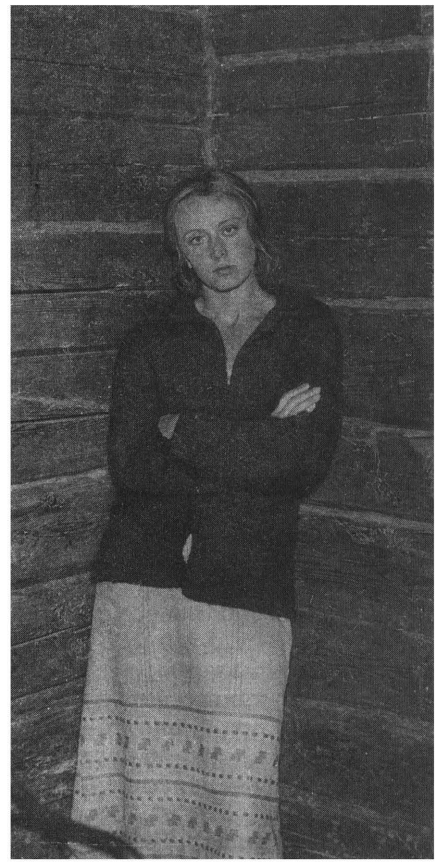
Наташа в первой сцене с Алексеем, не прерывая тягостных объяснений, то и дело глядит в зеркало, устало, почти машинально. Ищет, наверно, первые морщинки. Музыки нет. С иной сосредоточенностью пытает зеркало Мария Николаевна, какой она была лет сорок тому назад, и возникает в нем видение, и навстречу ей идет седовласая старуха, бабушка Игната... Помните, у Пушкина о «зеркале Киприды»? «Но я, покорствуя судьбине, не в силах зреть себя в прозрачности стекла, ни той, которой я была, ни той, которой ныне».

Зеркальность ощущается в изобразительной системе фильма, изобилующего полированными, отражающими, стеклянными, преломляющими, поблескивающими, просвечивающими поверхностями и объемами. Влажный кружок, след горячей чашки, исчезает со стола, за которым только что сидела женщина, попросившая Игната прочесть пушкинское письмо: поверхность стола здесь тоже зеркало памяти. В одном-единственном случае лейтмотив зеркала отделяется от этой плотной фактуры изображения и действия, превращаясь — ненавязчиво, в глубине кадра — в эмблему: в финальном эпизоде у постели тяжело больного Алексея, когда стена увешана большими и малыми зеркалами. А первое зеркало, возникающее в фильме,— это, пожалуй, телевизионный экран в заставке, сначала темный, затем включенный Игнатом, засветившийся, наставленный на документированную реальность, на историю.

Мы рассматриваем себя в зеркале со всей доступной близостью и пристальностью, но и с необходимой отдаленностью и остраненностью. Зеркало переворачивает, преображает — и сообщает беспощадную правду. Мы видим в нем свой же взгляд — и этот взгляд изучает нас. Это мы и не мы. Только сознанию дано узнать себя в зеркале и только самосознанию — узнать и не узнать одновременно, удивиться и вздрогнуть, припомнив сквозь себя нынешнего — прошлое, предчувствуя будущее, прозревая противоречивую связь между собой и миром, о которой Тютчев сказал: «Час тоски невыразимой!.. Все во мне, и я во всем...»

Образ зеркала пришелся впору к замыслу фильма не просто своей естественной и внятной каждому выразительностью — «естественность» эта обманчива,— а тем, что издревле был общим местом культуры. Мифологическая подоснова подобного культурного мотива так крепка, что воздействует на наше сознание неприметно, не нуждаясь в специальных сопоставлениях и напоминаниях. Если же захочется сопоставлять — в голову





**«Зеркало».**
**Отец — О. Янковский,**
**Мать — М. Терехова,**
**Алеша — И. Данильцев**

вразброс придет разное: от Нарцисса, умершего в муках из-за невозможности овладеть собственным обликом, до андерсеновского гадкого утенка, увидевшего свое отражение и понявшего, кто он; от излюбленной иконографической схемы средневекового и ренессансного искусства — Венеры с зеркалом, до гадания в «Светлане» Жуковского; от пушкинской сказки: «Свет мой зеркальце, скажи да всю правду доложи» — до Алисы в стране чудес. Разумеется, нельзя и незачем, когда мы смотрим фильм Тарковского, пускаться в эти или иные аналогии, рассуждать о магической роли зеркала для древнего ведовства и волшбы, об архетипической связи мифологемы зеркала с душой-Психеей и с переносами во времени и пространстве, о преобразующем, пограничном, парадоксальном смысле образа зеркала в истории культуры. Но нельзя и правильно оценить этот мотив фильма — и любой из его мотивов — вне обширного культурного фона, изредка прямо призываемого автором, чаще присутствующего скрытно.

Понятно, что зеркало — это метафора, материализация углубленного и ответственного отношения к жизни, это мысленный взор. Так, Мария Николаевна, счастливая рядом с любимым, на мгновение отворачивается, задумывается, и в это мгновение вмещаются судьба, старость, крупным планом тлен, гниль — и бегущий по дороге ребенок, его протяжный крик: «Э-э-э!..», эхо, продолжение жизни, новая надежда.

В прологе врач говорит: «Я снимаю напряжение... Сосредоточься!» И снова: «Сосредоточься!» Страстным усилием всего существа нужно преодолеть скованность, страх, заикание, инерцию прожитого, преодолеть здесь и сейчас, заговорить «ясно и отчетливо, свободно и легко», и тогда ты будешь говорить (думать, поступать) свободно *всегда* — «не боясь своего голоса и своей речи». Первая твердая фраза подростка-заики: «Я могу говорить». Затем начинаются титры «Зеркала».

Это символично, но снято едва ли не скрытой камерой, это не символ, а документ. В фильме есть, конечно, и прямая символика: воробей, выпархивающий из руки Алексея, парящая над кроватью Маша, пальцы, просвеченные огнем («И если я приподымаю руку, все пять лучей останутся у вас»). Мне такие кадры кажутся неудачными, иллюстративными, избыточными. Более всего впечатляет и характерно для фильма другое: когда символика не задана, не готова, а лишь рождается, становится на наших глазах. Эпизоды и кадры, имеющие «обычное», очень достоверное, самостоятельное содержание, начинают как-то пульсировать, приобретают художественную плотность или «странность», выводящую их за собственные границы, заставляющую звучать обертона,— благодаря способу построения, благодаря напряженности всматривания и сложному соотнесению со всеми прочими кадрами и эпизодами. Так возникает некое смысловое поле. Зрителю непрерывно внушается состояние переворачивания, обновления, озарения *реальности* в *целом,* проникания в более глубокий ее пласт. Рядом с подобным всеохватывающим настроением, неиссякаемым преображением, самораскрытием обыденного и привычного «просто символика» едва ли не выглядит бедной и плоской.

Эпизод в тире — совершенно законченная драматическая новелла с очень точными бытовыми и психологическими приметами времени. Но это негнущееся тело контуженного военрука, застывшее лицо, голос без модуляций, с трудом выталкиваемые слова, эта скованность словно бы тяжко ворочающейся души, вялость и безразличие озябших, скучающих мальчишек... Однозначность уставной команды: «Кругом!», «Какие там еще градусы?», «Огневая позиция — это огневая позиция». Сознание замыкается на простом тождестве, уплощая мир и себя. Это как раз то, что стремится разрушить происходящая в голове Алексея, трудная душевная работа. Только штрихом — военрук

вдруг заикается и не в силах выговорить застрявшее в горле слово — Тарковский напоминает нам о прологе. Между тем сцена в тире и пролог, хотя и существуют вполне независимо, словно бы не желая знать о своем внутреннем родстве, все-таки окликают друг друга. Когда военрук бросается на гранату, прикрывая от нее ребят своим телом, и ждет взрыва — в несколько бесконечно долгих секунд сворачивается все, что происходит и *не* происходит в фильме. Граната оказалась учебной, военрук встает тяжело, с прежней медлительностью, тихо, без раздражения роняет: «А еще ленинградец. Блокадный». Разрешилось ли что-то? И да, и нет. Окончательного ответа нет, как и в фильме. Окончательность невозможна, она была бы несовместима с концепцией «Зеркала». Зато мы убеждаемся во всегдашней возможности ответа, преодоления немоты, перехода к выстраданному слову, к возвышающему поступку.

Из тесного пространства, замкнутого стенами тира, над которым открылись лес и небо, кинокамера выводит нас в неоглядный зимний простор, заставляя глянуть на коробку тира сверху, с очень высокой точки, высота которой величественно подчеркнута еще и музыкой, и реминисценцией из Брейгеля — выводит во вселенную, во всеобщность.

Ответом служит *угол зрения*.

> Найдешь и у пророка слово,
> Но слово лучше у немого
> И ярче краска у слепца,
> Когда отыскан угол зренья
> И ты при вспышке озаренья
> Собой угадан до конца.

Пролог эхом отзывается во всем фильме.

Сперва нужно сосредоточиться, отрешиться от постыдной суетности. В начальном эпизоде прохожий — не случайно тоже врач, а третий врач появится в фильме у постели Алексея и тоже заведет речь о памяти, о совести, иначе говоря, о врачевании души — этот прохожий грубовато ухаживает за Машей, после падения с плетня хохочет, двусмысленно острит. Потом камера вдруг всматривается его глазами в корневища, в траву. Все очень медленно, очень крупным планом. Резкая перебивка ритма, остановка действия. Никакого внешнего действия в этом эпизоде больше и не будет. Прохожий произнесет несколько банальных, в сущности, фраз, но ситуационно совершенно неожиданных; такого не говорят первому встречному. С чеховской интонацией (кстати, Чехов тут же упоминается): «Это мы (в отличие от растений.— *Л. Б.*) все бегаем, суетимся, пошлости говорим». Перед тем как уйти, отойдя на десятка два шагов, этот человек обернется, долгим взглядом запомнит Машу — и расстанется с ней навсегда. В конце фильма с этого же места и расстояния, точно так же обернется и посмотрит *на нас Маша*.

Как и в прологе, сразу вводится противоположение скованности или, что то же самое, суеты — и раскованности или, что то же самое, сосредоточения, вглядывания в зеркало, остановки. Тут-то в первый раз невесть откуда взявшийся, вольный и таинственный порыв ветра проходит по тихим травам и кустам. Все замирает. И снова порыв ветра — как проведение музыкальной темы. Затем начинаются сны о детстве. Еще не раз этот ветер на опушке леса будет возвещать переход от яви к снам, от одной временно́й проекции к другой, от сюжетных эпизодов к интерлюдиям.

Если уж толковать о «музыкальном» построении фильма, нужно обратить внимание на важность для него зрительных лейтмотивов (подробней об этом ниже) и на вариационность его развития. Тема зеркала замещается кадрами с травой и корнями или с пейзажными панорамами, созерцание себя в себе переходит в созерцание себя в природе. Ностальгия о природе переходит в ностальгию о детстве, «когда все еще было возможным» (а тоска по детству варьируется в тоске по покинутой родине, по испанскому детству, удаленному не

только во времени, но и в пространстве). Каждое проведение темы поворачивает, обновляет ее постоянную суть. Это поиски истоков — того, что дает силы сохранить верность себе и, следовательно, способность к самоизменению. Поиски того, что первично, чисто, устойчиво и потому открыто всему, распахнуто в будущее.

Сны о детстве в «Зеркале» и блаженны, и тревожны, противостоя жизненной рутине, окостенению, приспособленности, частичности. «Когда они перестают сниться, я начинаю тосковать».

Камень лежит у жасмина.
Под этим камнем клад.
Отец стоит на дорожке.
Белый-белый день.
. . . . . .
Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.
Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.

Первоначально фильм назывался: «Белый день».

Алексей в телефонном разговоре с матерью признается, что рад возможности благодаря болезни побыть в тишине, наедине с собой. Он спрашивает: «Который час?» Мать отвечает: «Шесть». «Утра или вечера?» Выключенность из времени — из малого времени, чтобы включиться в большое Время. Снова противопоставление суеты и остановки. В типографии мастер ворчит: «Все спешат, всем некогда». И еще: «Одни будут работать, другие — бояться». Понятия меняются местами. Остановка, возвращение к детству, «ненормальность»— это работа, движение, видимость остановки. Страх, заикание, спешка, короткое дыхание, «нормальность»— это остановленность, видимость движения.

Сказать — скажу: я полужил и полуказалось — жил,
и сам себя прошляпил.

О спешке поминает и Наташа, рассыпав вещи и деньги из портфеля. Опять остановка: собирание рассыпанного. Не для Наташи — для Игната, которому вдруг мерещится, будто он уже был здесь когда-то и собирал монеты на полу. Рассыпанными оказываются воспоминания: «Током бьет».

Женщина в черном тоже говорит: «У нас мало времени».

Потому и нельзя спешить.

«Нормально» ли бередить душу, ворошить память? Не бояться своего голоса? Стоило прохожему заговорить о главном — и возникает вопрос, нормален ли он. Поминается «Палата № 6». Наташа бросает Алексею, что он ни с кем «не мог бы жить нормально». Лиза упрекает в «ненормальности» Машу, сравнивая ее с госпожой Лебядкиной. Алексей, рассказывая о приспособленцах-знакомых, от которых ушел пятнадцатилетний сын, едко подчеркивает обычность этих людей: «не хуже нас». В финале врач, говоря о «болезни» Алексея, напротив, считает «обычным случаем» ангину, осложненную потерей близких, или совестью, или памятью. Его недоуменно спрашивают: «При чем здесь память?» Мария Николаевна пыталась «выдумать» свою жизнь, какой она должна бы быть; Алексей отвечает «нормальным» людям: «Оставьте меня в покое, в конце концов, я хотел быть просто счастливым».

Итак, «идея» фильма менее всего утаивается от зрителей. Отмеченных цитат и наблюдений над тем, что в «Зеркале» лежит на поверхности, высказывается впрямую,— полагаю, достаточно, чтобы это показать. Странное дело! — например, в «Калине красной» главные мысли, в отличие от «Зеркала», не формулируются словесно, открыто, но «Калина» кажется вещью общепонятной благодаря диаметрально иной стилистике, хотя, впрочем, вся непростота, вся тонкость творения В. Шукшина ускользает от внимания тех, кто удовлетворяется наружным смысловым слоем. Я не считаю «Калину красную» общепонятной в ее подлинном художественном объеме, это фильм, если угодно, не менее изощренный, его изощренность как бы стихийна и потому особенно коварна; большая трудность адекватного восприятия тут состоит

именно в том, что трудность не очевидна.

«Зеркало», напротив, кажется сложным, загадочным, эзотеричным даже там, где этот фильм, в сущности, прост. Сложность «Зеркала» — на устах у всех, и это обстоятельство единственно только и облегчает понимание. Мы, по крайней мере, сразу же напрягаемся. Мы чувствуем многомерность «Зеркала» еще прежде чем начинаем потихоньку разбираться в ней. Почему-то исповедальная прямолинейность не только не мешает этому ощущению, но даже обостряет его. Автор словно бы дает нам убедиться в недостаточности, бессилии, почти банальности им же самим находимых слов и аллегорий — и ведет нас к поискам смысла сверх смыслов. Уже поняв, как умеешь, о чем этот фильм, думаешь: нет, что-то здесь должно быть еще.

...Потому что сосудом скудельным я был,
И не знаю, зачем сам себя я разбил.
Больше сферы подвижной в руках не держу
И ни слова без слова я вам не скажу.
А когда-то во мне находили слова
Люди, рыбы и камни, листва и трава.

В «Зеркале» есть такое «слово без слова», заключенное не в прямом значении эпизодов и реплик, а в композиции, монтаже, изобразительных решениях и пр., вообще в том, как фильм сделан, каково движущееся в нем мышление и, соответственно, какого восприятия, какого мышления «Зеркало» требует от нас.

Пора перейти к вопросам «формы», то есть к более глубоким вопросам содержания.

●

Прежде, однако, нужно сделать одно замечание. По поводу и «Калины красной», и «Начала» Панфилова, и ленты Иоселиани «Жил певчий дрозд» приходилось слышать, что они «посвящены нравственной проблематике». И о «Зеркале» как будто напрашивается то же суждение. Но оно — не слишком ли узко? Наша критика, на мой взгляд, несколько заклинилась на «нравственности», выдвигая это понятие всякий раз, когда речь идет на деле о свободе и исторических формах самоосуществления человеческой личности, то есть о проблеме тотальной по самой сути. Если к этой тотальности подбирать определение равного масштаба, то ее можно бы обозначить как *социально-культурную,* причем интеллектуальный, психологический, нравственный, художественный, социологический, отнюдь не в последнюю очередь чисто политический и любые иные срезы проблемы, проведенные в перекрещивающихся направлениях, выделяемые нами аналитически, значимы только как перемещающиеся фокусировки общего для них всех духовно-практического единства. Ведь, как известно, личность — это не ее нравственное или какое-либо другое частное выражение, а именно вся она в целом. Ее самопостроение относится к ее целостности, к ее месту в мире, к способу жить и мыслить никак не меньше, и особенно к способу менять этот способ. В личности сгущаются общество и история. Это куда шире нравственности, да еще нередко урезанной: пепел Клааса оказывается ностальгией по простой порядочности.

В панфиловском «Начале» была своя «зеркальность»: Паша смотрится в Жанну д'Арк, Жанна д'Арк смотрится в Пашу. Диковинная дистанция не делает их чужими, а создает возможность обнаружения каждой из них в другой и реконструирования единства, которое богаче суммы их совпадений и различий. Личность Паши, в ее стесненной, конечной конкретности и в ее потенциях, в ее принципиальной, не менее конкретной и действенной несводимости к себе самой, раскрывается через взаимодействие двух планов — современности и прошлого, быта и бытия, наличного и идеализованного, серьезности и игры, кино и кино в кино, «поэзии и правды». Истинная, то есть не окончательная и не прикрепленная наглухо к своей здешней и сегодняшней реальности, личность Паши — не в ее

роли жизненной и не в роли воображаемой, ни в одном из двух миров, а на их грани, во встречном движении между ними. В конечном счете это проблема культурного сознания, проблема философско-историческая.

В фильме «Жил певчий дрозд» эта же проблема была повернута совершенно иначе. Перед нами чудаковатый, а впрочем, обыкновенный и милый парень, который всюду опаздывает, всех немного раздражает и озадачивает, потому что никак не определится, не встанет на точно обозначенное и понятное место. Его поведение не деловое, не функциональное, не целенаправленное. Он живет как-то... ну, просто живет, с неистощимой доброжелательностью, любопытством и увлеченностью каждой новой минутой и новым впечатлением — и ничем в особенности. Это смущает окружающих, смущает нас, зрителей, да и его самого. Несерьезно вроде бы парень живет и погибает тоже несерьезно — загляделся на девушек и вот попал под машину. Но почему-то он всем нужен, все ему рады, всем его будет не хватать, и нам тоже. Его не назовешь необходимым для чего-то частного и единичного, для *этого* дела или *этого* человека, но во всеобщем плане то, что мы в Гие чувствуем, составляет некий существеннейший элемент, без которого остальное мертвеет и распадается: самоиграющий, довлеющий себе элемент жизни, сохраняющий ее универсальность, ее немотивированную, «детскую» праздничность. Тут есть трагическая коллизия. Нельзя ведь «просто жить», это грозит бессодержательностью, никчемностью, внесоциальностью и внеисторичностью. Но нельзя и «жить для чего-то», для пусть очень важной, но по отношению к жизненному процессу внешней цели.

Как совместить самодостаточность и целенаправленность, конкретную закрепленность жизненного поведения и сознания и необходимость оставаться свободным по отношению к себе самому? В фильме ответа нет, да ответа и не может быть, потому что каждый человек и каждое время ищет его заново и по-своему.

Мои беглые замечания клонятся к тому, что «Зеркало», столь не похожее на другие лучшие советские ленты тех же лет, отнюдь не выпадает из фокуса общих исканий. Оригинальность «Зеркала», напротив, заключается, наверное, в том, что фильм, стоящий особняком, как раз благодаря этому сам может послужить фокусом. А. Тарковский размышляет не над иной мировоззренческой и культурной задачей, чем авторы «Калины красной» и «Певчего дрозда»,— задача как раз сходная, но он избрал предметом анализа ее, так сказать, в чистом виде, именно как «задачу», в форме осознанной рефлексии изнутри мыслительного механизма, а не в виде объективированной социальной драмы.

●

Когда Игната «током бьет», Наташа, с ее здравым смыслом, иронической, суховатостью, отвечает: «Перестань фантазировать, я тебя очень прошу».

Вот так, когда мы силимся быть верными себе, «просто хотим быть счастливыми», рассудительные доброжелатели отрезвляют и осаживают нас: жизнь — это одно, а мечтания — это другое. «Огневая позиция есть огневая позиция».

Вот так иные критики подступают к художнику, дерзающему не бояться своего голоса, переиначивать и обновлять мир, в котором мы живем, и требуют: «Перестань фантазировать». Да нет же, не перестанет!

Мне говорят, а я уже не слышу,
Что говорят. Моя душа к себе
Прислушивается, как Жанна д'Арк.
Какие голоса тогда поют!
И управлять я научился ими:
То флейты вызываю, то фаготы,
То арфы. Иногда я просыпаюсь,
А все уже давным-давно звучит,
И кажется — финал не за горами.

Обратимся к тому в «Зеркале», что состоит в трудно расчленимом сочетании непроизвольности и художественного расчета, к голосам, звучащим независимо от автора и все-таки

управляемым. Основная содержательная оппозиция фильма, которую мы старались выше проследить на уровне предметно-словесном, не просто воспроизводится, не только подтверждается на глубинном композиционно-стилистическом уровне, но обрастает все новыми смыслами, обретает более тонкое, переливающееся, неразложимое, несказанное значение.

Аэростаты и люди, парящие на стропах. Мария Николаевна, покоящаяся в воздухе: «Вот я и взлетела!» Вспархивающие птицы. Раздуваемое ветром белье. Пейзажи, в которых много неба и неоглядной перспективы. Замедленные съемки, создающие впечатление бесплотности снов, неподчиненности физическим законам: лампа не падает, а плавно слетает со стола. С другой стороны: прижимание взгляда к земле, подробности свалки и разломов сгнившего дерева, грязь под ногами солдат, устало бредущих, волочащих на себе пушки через Сиваш; густая материальность деревянной, металлической, стеклянной, тканевой фактуры, особенно в тех же снах. В «Зеркале» сопоставляются верх и низ, невесомость и тяжесть, взлет и падение, иногда совмещаясь — как в этих хроникальных кадрах с бредущими солдатами, когда замедление, музыка и стихи о бессмертии превращают изнурительный воинский переход в легкую, освобожденную поступь.

Еще характерней для фильма контрасты открытого и замкнутого пространства, простора и тесноты. Объектив то вводит нас в сумрак хуторской избы, заставленной московской квартиры, сеней или коридора, то снова выводит, тихо двигаясь, к озаренному дверному проему или окну,— во двор, в сад, на вольный воздух, к полям и перелескам. Эти входы и выходы из интерьеров сопровождаются также переходами от света к полутьме и от полутьмы к манящему просвету. Экран то разгорается, то заволакивается дымкой. Если сумрак — то густой, скрадывающий очертания; если свет — то исходящий от четко обозначенного источника, подчас ослепительный, вырывающий из кадра и притягивающий к себе главное, оставляя остальное в темноте, моделируя пространство. Огонь пожара, отблеск закатного солнца, костер во дворе, керосиновая лампа.

Фильм строится или на очень крупных или на очень общих планах, на взгляде в упор или на взгляде издалека. Мы долго рассматриваем разлитое молоко, картофелины, ребенка, сосредоточенно посыпающего сахаром котенка,— или озираем даль до горизонта. В смене планов, в перестроении пространства, в освещении часто ощутима медленная пульсация. То возгорается, то тухнет лампа. То прибывает, то убывает молоко в кувшине.

Экран отдан во власть стихиям огня и воды, земли и воздуха — четырем «элементам» вселенной, спокойным или бурным, твердым или податливым. Об огне, о ветре, о земной плотности предметов я уже упоминал. Но вот еще проливной дождь, вода, стекающая по стене, вода, льющаяся с волос матери, вода в душе, вода в пруду, «слоистая и твердая вода» в стеклянном кувшине или банке, просвеченная солнцем.

> На свете все преобразилось, даже
> Простые вещи — таз, кувшин,— когда
> Стояла между нами, как на страже,
> Слоистая и твердая вода.

Пожар на хуторе, порыв ветра, колодец с поскрипывающим журавлем, слетающая лампа, пролитое молоко — эти и другие мотивы настойчиво повторяются, свидетельствуя тем самым о значимости, выходящей за пределы непосредственного смысла. Но вряд ли правильно в каждом случае искать некое истолкование. Дело тут не в символике, примысливаемой к подобным кадрам с большим или меньшим успехом и неизбежно тривиальной, а в *системе* таких кадров, в изобразительной суггестивности фильма в целом. Это «преображение простых вещей», эта вообще характерная для фильмов Тарковско-

го вещность, доходящая в «Зеркале» до почти навязчивой осязательности, важна по ряду причин.

Во-первых, завороженное вглядывание в предметный мир помогает придать «Зеркалу» просветленность. Мы не в состоянии не откликнуться на любовь к жизни, с которой снят этот фильм (оператор Г. Рерберг, художник Н. Двигубский).

Во-вторых, отнюдь не случайно вещность особенно заметна в снах о детстве. Здесь сходятся все лейтмотивы света и тьмы, ветра, огня, воды, молока, здесь сосредоточиваются поиски *первичного*. Поиски простоты и ясности. Сны о детстве вещественны и отчетливы, потому что это сны о детстве.

В-третьих, проходящие через фильм лейтмотивы скрепляют его вариационную, открытую композицию.

В-четвертых, материальность снов и уравновешивает их призрачность, зыбкость, и подчеркивает ее. Мы должны одновременно и помнить о том, что это сны, и забывать, потому что сны в «Зеркале» ни в коем случае не химеричны, не произвольны, это достоверные воспоминания, это другая реальность, которая по-своему даже реальней, истинней той, что существует ныне.

Интересно, что как раз в интерлюдиях снов напряженней всего проступают два основных и противоположных свойства поэтики «Зеркала»: причудливость и жесткость, условность и документальная точность, таинственность и вещность. Они нарастают в прямой связи, предполагают и провоцируют друг друга.

Известно, что кино, как никакое другое искусство, способно дать нам ощущение подлинности, невыдуманности изображаемого, заставляя «забыть», что перед нами художество, а не жизнь. Известно также, что на деле зритель об этом не забывает и что эстетическое переживание требует такой двойственности в качестве обязательной предпосылки. Притом «...чем выше сходство, непосредственная похожесть искусства и жизни, тем, одновременно, обостреннее должно быть у зрителя чувство условности», и, следовательно, для кинематографа борьба с фотографичностью, с автоматизмом воспроизведения особенно трудна и существенна[2]. Действительно, современный кинематограф успел приучить нас к очень смелой и откровенной условности. Но тут возникает обратная связь ввиду необходимости «равной активности» составляющих кино противоположных тенденций[3]. Ю. М. Лотман хорошо продемонстрировал эту обратную связь, говоря об итальянском неореализме и о других сменявших друг друга на протяжении недолгой истории кино направлениях и стилях. «Зеркало» — выразительный пример того, как обе полярные тенденции обоюдно заряжаются и напрягаются в пределах одного произведения, раздвигая его структуру.

Условность «Зеркала» состоит не в зрительных метафорах, не в замедленных съемках, не в монтажных внезапностях, но прежде всего в том, что отбор и последовательность смысловых отрезков, охватывающих целые сюжетные эпизоды или совпадающих всего лишь с одним-двумя кадрами, производят впечатление произвольности, и общая связь ускользает от понимания, не дается сама собой, «натуральным» сцеплением событий и характеров. Мы вынуждены реконструировать ее вслед за автором, вслед за прихотливым движением памяти, ее ассоциаций, и это требует немалых усилий. Условны не столько отдельные элементы формы, ставшие уже достаточно привычными, доступными для современного зрителя, сколько форма «Зеркала» в целом. Кажется, при первом знакомстве, будто ее и нет в обычном смысле, будто с содержания содрана кожа и оно стало само себе формой. Буквально и порознь каждый фрагмент более или менее ясен, но какое отно-

[2] См.: Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973, с. 25 и гл. 1-я в целом.

[3] Там же, с. 25—28.

шение он имеет к другим фрагментам, как перейти от частного значения к широкому — вот что смущает и вызывает споры и разноречия, которых не вызывал, может быть, ни один другой фильм. Добросовестный зритель, впрочем, сразу ощущает, что «бесформенность» «Зеркала» *принципиальная* и, стало быть, мнимая. Чтобы разглядеть рисунок мозаики, нужно отойти на достаточное расстояние, поразмыслить, посмотреть фильм вторично, что многие и делали.

Ситуация такова: мы принимаем некое, по-видимому, важное сообщение, но не можем решить, каким кодом следует пользоваться для его расшифровки. Дело в том, что в «Зеркале» сталкиваются *два* противоположных кода — натурально-повествовательный (и даже документальный) и ассоциативно-метафорический. Фильм строится в зазорах между ними, на переходах от одного способа восприятия к другому. Поэтому смотреть «Зеркало» — значит утверждаться в некотором понимании и тут же сознавать его предварительность или ошибочность; привыкать к определенному языку и тут же замечать, что подобно Паганелю говоришь по-португальски, принимая его за испанский; на ощупь, через непрерывную корректировку и перестройку восприятия учиться некоему *мета*коду, двигаться к *мета*смыслу.

Фильм начинается с заставки, которая не имеет отношения к фабуле или персонажам «Зеркала» и вместе с тем по своей фактуре меньше всего похожа на притчу. И все-таки это притча, не выдуманная, а подсмотренная, не подозревающая о себе, это жесткий документ, на наших глазах обращающийся в метафору. Проявляющаяся в такой метаморфозе откровенная авторская воля и, с другой стороны, непредвзятость, предметность жизненного свидетельства совмещаются и противополагаются с первых же кадров.

После титров мы готовимся узнать завязку повествования. Мы видим молодую женщину, старающуюся совладать с душевной тревогой, мучительно ожидающую, и мы ожидаем вместе с нею, желая разгадать, что же произошло, и предчувствуя некое *событие*. Вместо мужа показывается незнакомец, и наше ожидание обостряется. Мы не можем не воспринимать затягивающийся, становящийся необычным разговор Марии Николаевны с прохожим, как преддверие каких-то отношений, какой-то истории. Не может же этот человек вот так просто прийти и уйти, не может эта сцена оборваться... что же дальше? Он прощается и уходит, а мы еще не поняли, не поверили, что прохожий совсем исчезает из Машиной жизни, из фильма, что «реальное» время их знакомства не дольше экранного, что атмосфера сюжетного повествования, в которую мы было погрузились, была обманчивой, что сцена, принятая нами за начало события, никуда не вела. Прохожий удаляется, но Мария Николаевна окликает его, останавливает: «У вас кровь на затылке». Еще одна обманная задержка: ну вот, он вернется. Незнакомец машет рукой — дескать, пустяки — и все-таки уходит навсегда.

Нагнеталась мнимая повествовательность, оттого не менее естественная, напротив: ведь и в жизни не все имеет продолжение. Фабульная бессодержательность эпизода, построенного как происшествие, хотя ничего, собственно, не произошло, опустошенность традиционной повествовательной формы достигает сразу нескольких целей. Перед нами предстает в чистом виде сама «знаковость», сам язык поэтики достоверного и повествовательного кинематографа. На этом фоне гораздо значимей совершающийся тут же сдвиг в диаметрально иную поэтику метафорических снов. Но этого мало. Ошибившись и поняв свою ошибку, зритель лучше чувствует некий затаенный смысл в эпизоде с прохожим; однако успев настроиться на доподлинность кинорассказа, зритель доверчивей относится к снам; края одной поэтики «заходят» за другую.

С такой же силой подчеркнута жизненная достоверность во всех драматических эпизодах — например, в типографии. Неизменна поразительная натуральность диалогов и актерского исполнения: будто и это снято скрытой камерой. Сцена между Лизой и Машей не имеет ни начала, ни конца, она не совсем понятна, потому что мы словно наблюдаем фрагмент сложных чужих отношений, почти не зная предыстории и не успев узнать развязку. Почему такая истерика и слезы на глазах у Лизы? Почему так внимательно и молча глядит мастер, единственный свидетель разговора, знает ли он что-то, чего не знаем мы?

Эпизод в типографии, как и в той или иной мере остальные повествовательные эпизоды «Зеркала», вспоминаются в фильме будто «про себя», без заботы о том, чтобы они были вполне нам ясны, и поэтому они кажутся нам подсмотренными; их отрывочность, случайность многих деталей создают впечатление непреднамеренности, независимости от авторского вмешательства, невыстроенности, недогматичности экранного мира. В таком методе заметны уроки Чехова[4].

Какой контраст с музыкой и стихами! С таинственностью снов, с условностью композиции в целом! Но метафорическая выразительность проникает внутрь сюжетных отрывков, обнажая то, что скрывается за ними, переворачивая их прямое и частное значение, переводя его во всеобщий план. С другой стороны, именно в наиболее условных, скрепляющих фильм лейтмотивах снов сгущается материальность предметов и вводятся хроникальные кинодокументы. Напряжение условности и напряжение натуральности пронизывают друг друга, оказываются взаимно необходимыми полюсами; в непрестанном движении между ними, в их парадоксальной соотнесенности и заключается «метаязык», который мы должны освоить, чтобы понять «Зеркало».

[4] См.: Чудаков А. Поэтика Чехова. М., 1971.

Я даже думаю, что это самоцель, что самое важное содержание «Зеркала» составляет художественный «код», используемый для создания этого содержания, способ мышления, к которому мы приобщаемся.

В итоге мы сознаем, что свобода и игра фантазии в фильме свершаются по поводу чего-то предельно правдивого и реального и что вместе с тем все вещное, реальное, конкретное в «Зеркале» свидетельствует о какой-то более универсальной и мудрой, более значительной и «скрывающейся» реальности.

Душа к губам прикладывает палец —
Молчи! молчи!
И все, чем смерть жива
И жизнь сложна, приобретает новый,
Прозрачный, очевидный, как стекло,
Внезапный смысл. И я молчу, но я
Весь без остатка, весь как есть —
в раструбе
Воронки, полной утреннего шума.
Вот почему, когда мы умираем,
Оказывается, что ни полслова
Не написали о себе самих,
И то, что прежде нам казалось нами,
Идет по кругу
Спокойно, отчужденно, вне сравнений
И нас уже в себе не заключает.

Опосредованная *структурой* фильма, обретает более глубокий и внезапный смысл стержневая идея «зеркальности».

Это отражение прошлого в настоящем и настоящего в прошлом, их удвоение и переворачивание друг в друге, это зеркальное совпадение-несовпадение Марии Николаевны и Наташи, Алеши и Игната.

Судьба и даже внешность странно повторяются. Расходятся Алексей и Наташа, как разошлась Мария Николаевна с отцом Алексея. Алексея преследует мысль о сходстве матери и жены. Двух женщин играет одна актриса, Маргарита Терехова,— и превосходно, нужно сказать, играет, психологически насыщенно и предельно экономно, умея все выразить одними лицевыми мышцами, манерой закидывать голову или глотать слюну. Наташу отличает на первый взгляд от Марии Николаевны в молодости только покрой платья, прическа, кос-

метика. Та же женщина. Рядом тот же замкнутый подросток. Игнату кажется, что происходящее уже было когда-то. Алексей не знает, утро сейчас или вечер. «Земную жизнь пройдя до середины, я очутилась в сумрачном лесу»,— декламирует Лиза и вдруг прыгает по-детски: взрослым так прыгать не полагается, да еще в тяжкие минуты. Если детство расковано и открыто в будущее, то затем жизнь цепенеет, складывается словно помимо нас, повторяет прошлое — и что же, стираются различия, и время замыкается, всегда тождественное самому себе? И поворот кругом означает упрямое возвращение к исходному положению, на 360 градусов? В «Зеркале» все звучит мотив повторения, замыкания и, следовательно, иллюзорности жизни. Это *антиидея* фильма, которая требует опровержения,— и опровергается.

Когда Наташа, рассматривая фотографии, на которых она снята рядом со свекровью, соглашается, что они очень похожи, Алексей, твердивший об этом не раз, вдруг отвечает: «Ничего общего». Действительно, Наташа никому не напомнит госпожу Лебядкину. В ее утомленном, умном, современном лице, в ее женской привлекательности нет тайны. А в облике Марии Николаевны тайна есть. М. Терехова, неуловимо меняя акценты, играет двух все-таки разных женщин, таких же разных, как две стилевые тенденции, сопряженные в фильме. Мария Николаевна, по словам Лизы, «все выдумывала», зато однажды она смогла сказать: «Вот я и взлетела». А Наташа рассеянно спрашивает, с кем это ангел говорил из огненного куста, потом грустно роняет: «Отчего мне ничего такого не являлось?» «Ничего такого» — о неопалимой купине, об озарении и очищении души.

Чем навязчивей ощущение дурной бесконечности, нерасчлененности «вчера» и «сегодня», неподвижности, готовости, заданности жизни, делающей наши терзания излишними, выбор — невозможным, превращающей нас в статистов, повторяющих заигранные роли,— чем более коварно шутит с нами память, тем более властна потребность разрушить квазицелостность, квазисмысл, *разбить зеркало*. Разбить обычную последовательность времени и событий и из осколков воспоминаний, примеряя так и этак, думая, мучась,— воссоздать прожитую жизнь, заново ее решить.

Из этих осколков и сделан фильм. Складывание их — трудная работа самоанализа и самовоспитания. Не удивительно, что так сложно «Зеркало».

Ты вывернешься наизнанку,
Себя обшаришь спозаранку,
В одно смешаешь явь и сны,
Увидишь мир со стороны,
И все и всех найдешь в порядке.
А ты — как ряженый на святки —
Играешь в прятки сам с собой,
С твоим искусством и судьбой.

●

Хочется позволить себе отступление — пусть неожиданное, но, может быть, внутренне оправданное.

В «Калине красной» тоже имеет значение — по моему разумению, даже определяющее для художественной концепции фильма — способность «увидеть мир со стороны» и ощутить «ряженость», нарочитость, *театральность* его. Но там это достигается совершенно иным способом, и характер жизненной иллюзорности там существенно иной.

Критики хвалили «Калину» за удивительную «шукшинскую» достоверность, только вот сцены в «малине» и вообще воровская компания производили на многих впечатление некоторой ненатуральности, в столь правдивом фильме слишком заметной. Между тем «малина» и должна была быть у В. Шукшина такой, слегка опереточной, показной, разыгрываемой. Первый же эпизод (выполняющий функцию заставки-ключа), с хором заключенных и «конферансье из лагерных», снятый в кричащих, аляповатых цветовых тонах,— этот эпизод разве не отдает тоже чем-то бутафорским? Он, этот эпизод, сознательно ироничен, он вызывает смех, но не слишком веселый,

потому что все шаржировано без нажима, вроде самую малость. Посмеявшись, призадумаешься. В фильме есть еще одно выступление самодеятельности — в сельском клубе перед районным смотром — и тоже заводное, омертвелое. И еще раз возникает хор лагерников, но уже в черносером цвете, уже без шутовской подмалевки: мы видим, насколько нешуточно то, что скрывается за театральным задником. Егор Прокудин прожил противоестественную, бездарную жизнь, поэтому в «Калине красной» — своя художественная «антиидея», которая требует сопротивления, которая рассчитана на ответное напряженное усилие героя (и зрителей). Чтобы идея не была облегченной, чтобы не погрешили мы бодрым легкомыслием, и антиидея дана, как она того заслуживает, массивно, всерьез. Нарочитость, придуманность, фальшивость, трухлявость такой жизни показаны с полной достоверностью и старательностью — как Егор в ресторане старается пережить хмельной и «красивый» разгул, так и собутыльники его стараются, и воры стараются быть колоритными и страшными, и лагерники старательно вытягивают песню, и ряженые бабы на клубной сцене стараются, и молодая следовательница словно подражает кому-то. Вот эта заученность, эта тяжеловесная старательность, эта вторичность придает комизму «Калины» исподволь нарастающий трагический смысл.

Живой душе тесно и неуютно посреди ненастоящего, притворного быта.

И снится мне другая
Душа, в другой одежде:
Горит, перебегая
От робости к надежде...

Впрочем, эти строки — для другого фильма, для другой стилистики, они об Алексее, не об Егоре... о «Зеркале», не о «Калине»: но вспомнились.

Живая душа, Егор Прокудин, старый вор, сам слишком привык играть свою блатную роль на заплеванных подмостках. Показушно-театральное и жестокое совмещается в нем с искренним и размашистым — попробуй отдери одно от другого. Эта двойственность — подчас трудноуловимая, на грани самопародирования окрашивает многое в «Калине». Не только с явной стилистической издевочкой: вот вполне жизненные сцены и персонажи, а мы сейчас эту жизнь покажем чуть-чуть по-толстовски, обездушенной, пустышной. Но и сдержанней: патриархальные и милые деревенские старики Байкаловы, например, не сразу оказываются слегка водевильными, напоминающими некий книжный стереотип, стало быть, тоже не вполне всамделишными — в разговоре с ними Егор, постепенно раздражаясь, сыплет отработанными фразами, и вот уже все участники сцены играют заранее известные роли.

И еще тоньше. Нас коробит театральность Егоровых обращений к березкам, а ведь он не может не облекать искренней расчувствованности своей в готовую форму. Весь ужас в том, что, заговори он с березами собственными словами, с подлинной интонацией,— вот это было бы неправдоподобно. Это решало бы задачу, которую Егору только предстоит решить — и которую в фильме он так и не сумеет решить до конца. Недаром, когда Егор обращается к березам, ему нужно сначала выйти из машины или слезть с трактора и подойти к ним, потому что они всякий раз стоят поодаль: не участвуют в Егоровой жизни, а составляют тоже часть ее театральной декорации... То же с церквями: в первом случае Егор проходит мимо глядящих провалами окон над водой картинных и печальных развалин, во втором случае игрушечная церквушка оказывается в глубине кадра, фоном для сцены раскаяния, в третьем случае силуэт церкви виднеется вдали, на другой стороне озера, когда к пристани выруливает «Ракета». Березы да купола, извечные принадлежности русского пейзажа, остаются в сторонке, и, только умирая, Егор аллегорически окрашивает своей кровью белые стволы.

Безусловно естественны и органичны в «Калине» лишь два персона-

жа: Люба и ее брат Петр. К ним и тянется недоверчиво Егорова душа, но быть, как они, этому прошедшему огонь и медные трубы, надсадившемуся Прокудину невозможно. Как ни прекрасны чистота и человечность брата и сестры, они оба слишком простодушны, слишком природны, их цельность неотразима, но не выстрадана и не выстроена. Напрасно Егор убеждает Любашу, что жизнь ее горько обидела; она сумела не заметить этого и сохранить изначальную незамутненность. Громадная мужицкая сила кроется в добродушно-угрюмом Петре — и взрывается в финале совершенно импульсивно, но кажется, что он, спокойно ответствующий на все: «Да?.. Ну и что?»— таким и родился. Чудесные люди... но и не совсем проснувшиеся, что ли.

А Егору нужно себя, нового, *сделать*, переосмыслить, выломиться из прежнего существования: то есть объективно, через эпическую логику характера и обстоятельств, на своем, прокудинском уровне выполнить великую социально-культурную задачу — самоизменения, самопроизводства личности. В «Калине красной» показана принципиальная необходимость и возможность движения в этом направлении — и его трагическая трудность. Опять-таки некоторые зрители недоумевали по поводу житейской недостоверности и мелодраматичности убийства Егора. И напрасно. Его убили как-то театрально, убили опереточные воры, страшные именно своей опереточностью. Его настигла та бутафорность, та старательно и неумело прикидывающаяся настоящей жестокая подделка под жизнь, частью которой он был сам.

Идейно-стилистическая структура «Калины красной» основана на непримиримом столкновении двух начал — того, которое выражено лучше всего в сценах лагерного хора, и того, которое концентрируется в единственном эпизоде, снятом скрытой камерой. Встреча со старухой матерью своей пронзительной достоверностью хирургически взрезает ткань фильма и отслаивает все недостоверное... хотя и существующее.

●

Но вернемся к «Зеркалу».

В фильме Андрея Тарковского в каждом отдельном эпизоде и кадре жизнь так или иначе воспринята — протокольно точная или поэтически преображенная — в ее несомненной подлинности. Тем не менее ни чувственная осязательность, ни доверчивая детскость, ни куски кинохроники, ни терпкая «безыскусственность» словно подсмотренных, подслушанных сцен — ничто не избавляет нас от ощущения некоторой иллюзорности этой жизни. Герой — и мы с ним — как-то отделяется от нее, рассматривает ее с грустью и удивлением. Это подлинная жизнь, и все-таки она «снится». Не процитировать ли из пьесы Кальдерона или из макбетовского монолога? Или из Блока?— «Только все неотступнее снится жизнь другая — моя, не моя...».

Почему возникает в «Зеркале» эта отчужденность?

Того взгляда «со стороны», которого В. Шукшин достиг простонародной толстовской насмешливостью, А. Тарковский добивается тем, что нагнетает настроение повтора, вторичности, смешения настоящего с прошлым, кружения времени: будто жизнь происходит помимо воли, претерпевается нами. Мария Николаевна, которую ожидает внук Игнат, звонит в дверь — он открывает и не узнает ее — она его не узнает — «приходила какая-то женщина, не туда попала»— попала в свою семью, как в чужую, в свою жизнь, как в чужую.

А еще жизнь отделяется от живущего, мистифицируется, прохватывается странным холодком — оттого, что разъята в воспоминаниях, оттого, что ее можно прокрутить в любом направлении, даже по многу раз, остановить, разглядеть... и задуматься.

Нужно ли снова пояснять, что инертность, иллюзорность существования — вовсе не «идея фильма», а его *антиидея*? Идея-то противополож-

ная. Художественная идея движется по третьему закону Ньютона. Ей необходимо то, что ей противодействует, и ее сила пропорциональна силе противодействия. Художественное решение всегда впереди самого себя. Идея «Зеркала» — это переход от «антиидеи» к идее, *процесс* преодоления и перехода.

В «Зеркале» решение просвечивает изнутри того, что ему противодействует. Именно способ построения фильма, создающий состояние отчужденности индивида от собственной жизни, одновременно таит в себе залог преодоления отчужденности. Недаром слова «суждение», «суд», «судьба»— одного корня.

Если в «Калине красной» антиидея должна быть разоблачена, разрушена *извне,* в прямом столкновении, эпически, то в «Зеркале» она должна быть перестроена, переиграна, перерождена изнутри, аналитически. Разъятая жизнь, осколки зеркала — в фильме тут же собираются. Высшей и доподлиннейшей реальностью жизни человеческой предстает сам человек, его *личность*, ее сугубо историческая и культурная способность «вязать и разрешать».

Эта способность воплощена в конструкции «Зеркала», созидаемой у нас на глазах и вносящей в калейдоскоп воспоминаний суровый и осмысляющий порядок. Способность изменяться в процессе мышления, воля к самоконструированию — главная суть «Зеркала».

Я каждый день минувшего,
как крепью,
Ключицами своими подпирал...

Чертова круговерть времени и судьбы прерывается, должна быть прервана здесь и сейчас. Помните, в начале фильма: «Если отец сегодня не придет, значит, он не придет никогда». Что такое это загадочное «сегодня»? Алексей вспоминает хутор, тропинку, ведущую к дому, запавшее в память постоянное ожидание отца. Поэтому «сегодня» — это всякое сегодня. «Сегодня» или «никогда». И в заставке: если ты заговоришь свободно и отчетливо сейчас, ты будешь говорить так всегда. И в финале: «Теперь все будет зависеть от него самого». Гулкий крик ребенка. Всегдашняя возможность начать по-новому. Не повторение, а единство времени.

А стол один и прадеду и внуку:
Грядущее свершается сейчас...

Фильм (и судьба героя) в конечном счете решаются, как уже было сказано, не в прямых сюжетных и словесных изъявлениях, а в глубинах поэтики. Проблема «произвольности» и «непонятности» формы, преобладающая в зрительских спорах о «Зеркале»,— действительно по отношению к произведению Тарковского нетривиальна. То есть дело не только в «степени подготовленности зрителя» и т. п. Конечно, общая эстетическая и кинематографическая подготовка необходима, но «Зеркало» притом сознательно ориентировано именно на особую неготовость зрителя, на ее воспитание. Чтобы мы почувствовали себя неготовыми, непредвзятыми, захваченными врасплох, поставленными перед задачей и чтобы наше отношение к фильму, понимание его — менялось, созревало, двигалось *вместе* с фильмом. Более того: в некотором смысле «Зеркало» должно оставаться немного загадочным и после проделанной нами работы, только это должна уже быть иная загадочность, не теза восприятия, а синтез.

Сначала удивляет заставка. Неожиданно обрывается первый эпизод. Неожиданны сны. На экране та же актриса — но это уже не Мария Николаевна? Почему вдруг испанцы? Что за женщина в черном в эпизоде с чтением Пушкина? Почему солдаты тащат пушку по грязи, почему деньги плывут по воде? Рыжая девочка с лихорадкой на губах, аэростаты, молоко в кувшине, военрук, репродукция Леонардо — почему в одном фильме? Что значит вот это и то? Некоторые зрители раздражаются — не дурачат ли нас? Другие очарованно отдаются во власть этого кружения, чувствуют исповедальность и поэтичность «Зер-

кала» — но судить о нем отказываются. Стоит ли поверять алгеброй гармонию?

При повторном взгляде «алгебра» оказывается достаточно заметной.

Эпизод с прохожим содержит экспозицию прошлого. Телефонный разговор с матерью во время болезни — экспозиция настоящего. Если расположить последовательно все сюжетные куски, относящиеся к прошлому, эта последовательность выглядит далее хронологически правильной: эпизод в типографии и две сцены военных лет: в тире и выменивания продуктов. Точно так же естественный временной ряд образуют эпизоды, относящиеся к настоящему: первый разговор с Наташей и гости-испанцы; Наташа и Игнат, остающийся в квартире; второй разговор с Наташей; у постели больного Алексея. Звенья двух временных цепочек, однако, переплетаются; кроме того, прошлое и настоящее прослаиваются снами, служащими композиционной и смысловой константой. Сны эти — о прошлом, но снятся они нынешнему Алексею, и в них иногда происходит заглядывание в будущее, то есть в настоящее. Таким образом сны членят фильм, не только разделяя две временные проекции, но и связывая их. В финале обе проекции воспроизводятся снова — и клином входят друг в друга. Между прочим, кадр с сидящей на плетне и курящей Марией Николаевной, с которого фильм начинается, повторяется в конце... только теперь мы видим не молодую женщину, а старуху. Но настоящий итог фильма заключен в его заставке. А настоящее начало — болезнь Алексея — дано в конце. Фильм построен, в сущности, симметрично и рационально. Соседствующие эпизоды обычно связаны и внешне. Разговор с прохожим на хуторе переходит в сцену пожара, а затем в сны, где разворачиваются те же хуторские реалии. Переход к настоящему обозначен фразой, с которой начинается телефонный разговор: «Я тебя только что во сне видел». А возвращение в прошлое — эпизод с типографией — оправдано разговором о смерти Лизы. Это случаи простые, есть и посложней: от слов Наташи «Перестань фантазировать» — к книге с репродукциями из Леонардо и с его автопортретом, то есть к «фантазированию» мировой культуры; затем к антитезе — цитате из Руссо; затем к цитате из Пушкина о месте России в истории мировой культуры. Нелегкий, но логичный контрапункт.

Итак, произвол или расчет? Таинственность или прямолинейность? Калейдоскопичность или симметричная упорядоченность? Свобода или конструктивная жесткость?

Поскольку в «Зеркало» вошли *эти* эпизоды, а не какие-нибудь иные, поскольку они расположены в продуманной последовательности, поскольку их скрепляют весьма обнаженные идейные и символические мотивы — фильм производит впечатление сделанности, и его свобода и таинственность могут быть сочтены в этом смысле мнимыми. Фильм обнаруживает всевластие авторской воли. Или, если угодно, воли героя к пересмотру и перестройке своей судьбы. Но именно поэтому «сделанность» и «прямолинейность» «Зеркала» тоже мнимые. Ведь они направлены на то, чтобы высвободить, расковать некое самоиграющее содержание. Мы наблюдаем психологическое и художественное конструирование, но конструирование свободной воли и свободной кинематографической формы. По мере того как фильм возникает, он связан собственным замыслом, но замысел ничем не связан. Конечно, это верно по отношению к любому художественному произведению; мы понимаем, глядя любой фильм, что в нем могли бы быть другие эпизоды и другие кадры. Но в «Зеркале» это ощущение выступает на первый план, ощущение глубоко оправданной неожиданности, избирательности памяти, торжествующей субъектности — не «субъективности» в отрицательном значении дурной, случайной, лишенной всеоб-

щего смысла фантазии, а именно субъектности. «Детскость», непосредственность, естественность мировосприятия у зрелого человека и у зрелой цивилизации не посылка, а результат. Они осознаются в качестве высокой ценности, культивируются и только так включаются в дальнейшее развитие.

Овеществленная духовность «Зеркала» существует в силовом поле, образованном противоположными логико-стилевыми определениями, на переходах между ними, снимая их антиномичность.

●

В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь фортку крикну детворе:
— Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?

Кто тропку к двери проторил,
К дыре, засыпанной крупой,
Пока я с Байроном курил,
Пока я пил с Эдгаром По?

Пока в Дарьял, как к другу, вхож...

Об этих знаменитых строчках Пастернака наговорено достаточно глупостей.

Обычно в них находили демонстративную и романтизированную отрешенность от своего времени. Только-то и всего.

Как будто общаться с Байроном, Эдгаром По и Лермонтовым — значит пренебрегать нынешним мгновением, а не прилагать к нему настоящий масштаб.

Между тем мысль, высказанную летом 1917 года, Пастернак повторил спустя четыре десятилетия в строках, не менее известных, исполненных того же понимания поэзии, но принятых уже почему-то иначе:

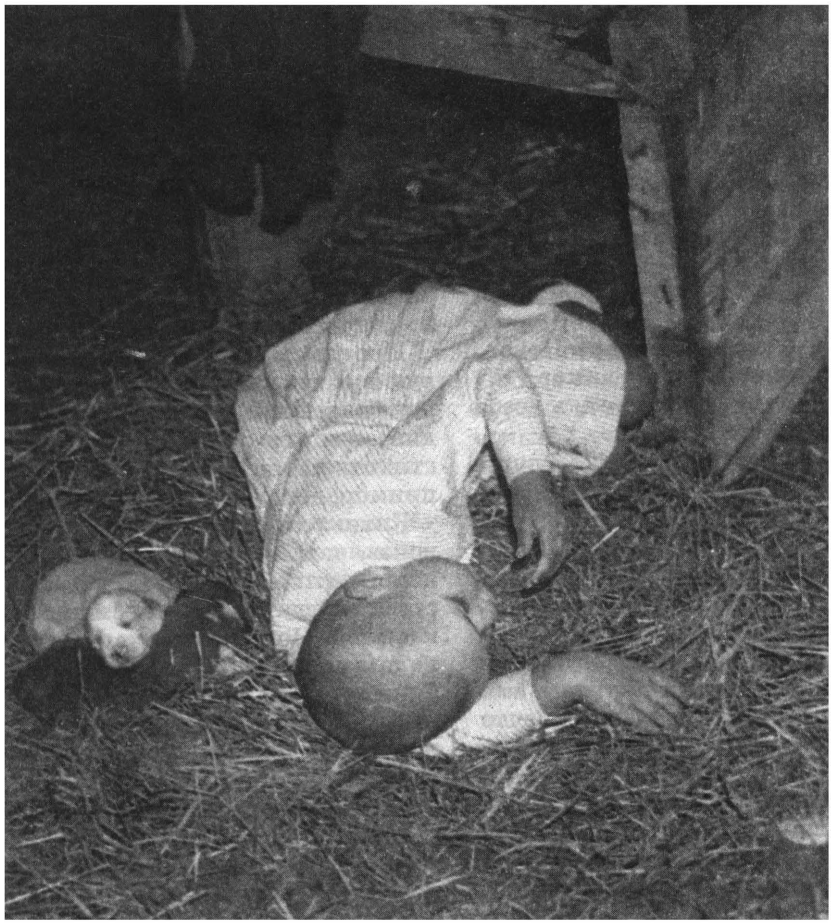
Не спи, не спи, художник,
Не поддавайся сну,—
Ты — вечности заложник
У времени в плену.

В стихотворении «Про эти стихи» поэзия истолчена на тротуарах «с стеклом и солнцем пополам». Ее читают «сырые углы», «декламирует» чердак. «К карнизам прянет чехарда чудачеств, бедствий и замет». Поэзия укоренена в привычном, близком, вещном, затворена в малом, домашнем мире, в «разгулявшемся деньке». И она же совмещает этот мир, этот денек с тысячелетьями и дарьяльскими кручами мировой культуры. Вопрос о «тысячелетье», вопрос гигантский — и кашне, фортка, затрапезная интонация. «Тысячелетье» — «на дворе»! «В Дарьял» — «как к другу». «Вечность» — у «времени».

«Залоги» вечности и «плены» времени, конечно, не враждебны друг другу. Чтобы возник ток искусства, необходимы разнозаряженные клеммы домашности и всемирности. Личного и исторического.

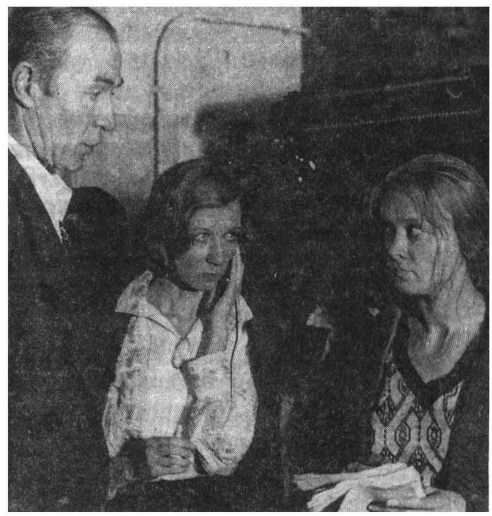
«Зеркало» — самый личный фильм, ничего более личного и не вообразить. Фильм снят изнутри человеческой души, изнутри одной — и обычной! — жизни, с ее милыми подробностями, любовно и неспешно перебираемыми интимными и семейными воспоминаниями. Отчего же такое ощущение масштаба, исторической значительности?

По моему убеждению, «Зеркало» вобрало больше содержания, чем какая-либо прежняя лента Андрея Тарковского. Ни эпическая отдаленность и массовые действа «Рублева», ни взгляд из будущего и из космоса в «Солярисе» не давали такого философско-исторического размаха и убедительности, как внешне-камерное «Зеркало». Дело, конечно, не просто в интеллигентских разговорах на злобу дня и даже не в том, что кадры кинохроники заносят в фильм, в историю души — протуберанцы большой Истории. Документальные кадры, впрочем, не внешнее окаймление и не частность. Можно спорить о том, почему отобраны эти кадры, а не какие-либо другие, всегда ли удачен выбор, не чересчур ли он порой плакатен, публицистичен или банален, *внеличностен,*— но важней всего общее настроение, которое такие хроникальные врезки создают. Это осколки *той же* индивидуальной памяти, ибо в XX веке личная биография тесней, чем когда бы то ни было, срастается со всем происходящим в мире: доку-



«Зеркало»

Военрук — Ю. Назаров



Начальник цеха — Н. Гринько,
Лиза — А. Демидова,
Мать — М. Терехова

ментальный кадр, газетный заголовок, публичное действие внедрились в интерьер личности. «Это было при нас, это с нами вошло в поговорку» — и преломилось в нашей судьбе, так что боль всех далеких Испаний была пережита как глубоко личная боль.

Но определяется историзм «Зеркала» все-таки не этим.

Уже Гамлет сказал на заре Нового времени: «Заключите меня в скорлупу ореха, и я буду чувствовать себя повелителем бесконечности».

Личность в скорлупе ореха, душа отдельного человека, живущего в семидесятые годы нашего столетия, оказывается сложной линзой, поглощающей и преломляющей, в принципе, *все*.

> Живите в доме — и не рухнет дом.
> Я вызову любое из столетий,
> Войду в него и дом построю в нем.

Тут наисущественное — не то, что реализовалось в фильме, в его открытой структуре, а в самой открытости, в потенциальной способности вобрать действительно бесконечность — от Леонардо да Винчи до испанских детей, от русского пейзажа до Перголези, от Достоевского до атомного взрыва, от тихих воспоминаний детства до хоровой декламации молодых фанатиков. (Гамлет добавил: «Если бы только не мои дурные сны!») Эта универсальность, всеобщность сознания превращает современную личность в фокус истории. Если «Зеркало» — о самопроизводстве человека XX века, то, следовательно, перед нами фильм, посвященный исторической проблематике в наиболее основательном смысле слова.

Таким образом, решительно все содержательные особенности «Зеркала» зависят — и я пытался это показать — от принятого Андреем Тарковским способа художественной рефлексии.

У М. М. Бахтина есть знаменитое замечание о том, что культура не имеет внутреннего пространства, что она вся размещается на собственной границе, то есть возникает лишь во встрече любого смысла с иными смыслами.

Вот в каком плане «Зеркало» — прежде всего *культурный* фильм.

Рассмотрим в заключение еще два очень важных проявления культурного, то есть способного к самостраннению и самопреодолению, пафоса «Зеркала»: как в фильм включены другие виды искусства и как в нем освоено духовное «наследие».

Иногда музыка и стихи консонируют с тем, что рассказывается или показывается на экране, иногда — диссонируют. Пример консонанса — стихотворение «Первые свидания»; пример диссонанса — стихотворение «Жизнь, жизнь» (мы видим жидкую грязь, ноги солдат, а из зазеркалья доносится: «И я из тех, кто выбирает сети, когда идет бессмертье косяком»...). Но в обоих случаях связь не прямая, не буквальная, не слитная. Стихи и музыка, напряженно-приподнятые, перекликаются с изображением, но не пересекаются, образуя не гармонический аккорд, а верхний голос полифонической ткани. Другие искусства не сопровождают кинематограф, но сохраняют самостоятельность; не усиливают смысл кадра, а сопоставляют с иными смыслами. Сохраняется дистанция взаимного всматривания: поэзии (музыки) в кинематограф, кинематографа — в поэзию (музыку). Еще одна зеркальность «Зеркала».

Особенно интересно в «Зеркале» кино соотносится с живописью: задача гораздо более тонкая, потому что тут изображение окликает изображение же, хотя и совсем другого типа. Делается это так: кадр застывает, его композиция, фактура предметов, колорит, светотень доводятся до открыто-обдуманной, то есть не кинематографической, а живописной законченности. Таков первый же кадр: женщина сидит вполоборота к зрителю, а в глубине — просторная даль. Медленное укрупнение кадра, приближение камеры — как подход к картине, ее разглядывание с разных расстояний. Рамки кадра воспринимаются как рама картины. Рамочность умышленно обнаруживается, когда за

окном мы видим Игната у костра во дворе, и оконный переплет, к которому придвигается наш взгляд, становится рамой живописного изображения; когда Алеша смотрит в овальное зеркало, в котором отражается также чисто натюрмортная игра световых рефлексов в полумраке, и постепенно заполняемый овал зеркала становится рамой портрета.

Бывает и так, что рама обозначена внутри кадра: дети в проеме двери, освещенном пожаром. В фильме много подобных кадров, построенных станково, «не кинематографично»: подчеркнуто портретных, натюрмортных, жанровых включений живописи в кино. Оттого мы лишь острей чувствуем природу обоих искусств. В неподвижном, «живописном» кадре вдруг происходит движение: фигура Марии Николаевны оживает или — еще эффектней — в повторенный немного спустя этот же кадр входит прохожий, лицом к Марии Николаевне и к нам, входит в картину! Живопись распадается, обращаясь в кино. Замирание внутри иных кадров, их выпадение в живопись, их остановка (соответственно общей идее «Зеркала») — сменяется неустойчивыми, монтажными кусками. Быстрый темп хроникальных вставок переходит в плавность снов. Ритм фильма в целом словно синкопированный.

Так в «Зеркале» не обычный для кино «синтез» искусств, а скорее их встреча и беседа на равных. Перед нами кинематограф, который обогащается не тем, что подчиняет и растворяет в себе старые формы художественного мышления, а тем, что дает им место внутри себя, оставляя их также на собственных местах, выступая как поле их взаимодействия между собой и с ним самим.

По такому же принципу в «Зеркале» строятся взаимоотношения с духовными феноменами прошлого.

Андрей Тарковский пришел к этому не сразу. В «Рублеве» пламенеющие фрески финала — при всей интенсивности их восприятия — всячески противопоставлялись и выделялись из фильма, как нечто высшее и вечное. Эти фрески не могут участвовать в действии — разве что освящать его. Они — прилагаемый извне масштаб. Мы сопоставляем с ними то, о чем рассказано в фильме. Точно так же введены в «Солярис» картины Брейгеля Мужицкого: они нам торжественно показываются, и мы чувствуем себя взволнованными посетителями музея. Проще говоря, история мировой культуры *цитируется*. Впрочем, это уместные и умные цитаты. Раньше цитированием-сопоставлением воспользовался М. Хуциев в «Июльском дожде».

В «Зеркале» подобных цитат немного: сравнение Маши с кранаховским портретом и, пожалуй, эпизод с чтением Пушкина (кстати, чересчур уж рискованный по части внешней мотивированности). Обычно же мировая культура присутствует в фильме не в виде блестящей цитаты, а в качестве почти непроизвольной реминисценции. В конце эпизода с военруком мы видим современный пейзаж, поднявшись вместе с мальчишкой на вершину холма, и вдруг в композиции натурной съемки, в четких белых и черных тонах подмосковной зимы — проступает любимый Брейгель... Книга о старой живописи, прихваченная Алешей у соседей, брошена на столе в саду, и спустя десятилетия ее снимает с полки, бегло пролистывает Игнат. Это домашнее, рассеянное пролистывание, делающее невозможной почтительную дистанцию, это мелькание великих творений Леонардо неприметно воспитует детский глаз и душу: изнутри жизни, изнутри фильма.

Так же, на ходу, под воздействием привычных ассоциаций, как нечто ставшее частью нас самих,— вступают в «Зеркало» Чехов или Достоевский. Сначала — неправдоподобно-блаженное лицо Маши, ее где-то витающая, непонятная улыбка, распущенные волосы. Это Маша, а не госпожа Лебядкина. Но непосредственная сегодняшняя реальность остраняется замечанием Лизы: остраняется реальностью историко-культурной. Лебядкина проступает сквозь Машу,

как Брейгель сквозь военную русскую зиму. И, уже с трудом сдерживая самолюбивый вызов и раздражение — превращаясь у нас на глазах в героиню Достоевского,— Лиза говорит далее что-то вроде того, что «Федор Михайлович очень хорошо понимал в таких вещах». Затем эта прямая отсылка, в свою очередь, остраняется разыгравшейся истерической сценой, в которой о Достоевском мы узнаем больше, чем из иных цитат. Тут нарочитая книжная отсылка призвана оттенить именно не-цитатность, нечужеродность. Голос Достоевского стал нашим внутренним голосом и распознаваем в том, что

> Жизнь, должно быть, наболтала,
> Наплела судьба сама.

Но Достоевский предстает и на расстоянии. Отсылкой подчеркнута спонтанность объяснения в типографии; но, вместе с тем, натуральнейшей жизненностью эпизода подчеркнута отсылка к литературе. Автор «Бесов» — мир его воображения — это мы и не мы. Мировая культура прошлого — нечто далекое-близкое, глядение в нее совмещает отчужденность и интимность — снова *зеркало*...[5]

Алексей уясняет себе себя через отношения к матери, к жене, к Леонардо да Винчи, к Баху, к Достоевскому... «Жизнь» истолковывается «культурой», «культура» — «жизнью». Опять: не просто сходство или контраст, а растягивание смысла между классическим, вечным — и сиюминутным. Не возвышенная дидактика — а я думаю, что этот привкус был и в Рублеве из «Рублева», и в Брейгеле из «Соляриса»,— но беспокойный, пограничный, короче говоря, культурный способ нашего современного существования.

●

Тезис, высказанный в начале статьи, возможно, по-прежнему, вызовет возражения, но теперь, я надеюсь, он никому не покажется ни случайным, ни слишком отвлеченным. Раздумья после «Зеркала» — в конечном счете раздумья о проблеме культуры.

*Культивирование* — тема и цель фильма не только в отношении его непосредственного содержания и этоса. «Зеркало» не только фильм о памяти, о совести, о человеческой ответственности за то, как прожита жизнь. Это само по себе вполне понятное содержание «Зеркала» укоренено в некотором способе мышления, движение которого совпадает с развертыванием и построением фильма. Поэтому, чтобы понять, что происходит на экране, мы вынуждены вникать в процесс самоутверждения непривычной поэтики. Приключения поэтики, приключения культурного сознания составляют истинный сюжет «Зеркала».

Чтобы встряхнуть и обновить жизнь, оказывается необходимым пересоздание прошлого и настоящего, яви и снов, пронизывание всего и вся «зеркальностью». Обнажается не только конструкция «Зеркала», но и процесс создания этой конструкции. Фильм нащупывается, творится при нас, и мы должны принять в этом деятельное участие. Без нас фильма не будет.

В фильме каждый актуализованный в данный момент и конкретный способ мышления знает о существовании других способов мышления, и это знание уже его меняет. Одна кинопоэтика остраняется и просветляет-

[5] «Пушкинский» эпизод цитатен, потому он даже из свободной планировки «Зеркала» выпадает: он вставлен ради цитаты, а не цитата выплывает ради эпизода. Но все-таки «зеркальность» дает о себе знать и тут, причем довольно тонко. Игнат бормочет пушкинский текст, спотыкаясь и не понимая его, в то время как женщина в черном довольно покачивает головой: непонимание-понимание, далекое-близкое... Контраст глубоких и тревожных пушкинских мыслей и невыразительного механического чтения делает эти мысли особенно значимыми. Для фильма в целом они отнюдь не лишние: понятно, почему Тарковскому захотелось непременно прочесть вслух письмо к Чаадаеву. Ведь помимо всего прочего «Зеркало» — очень русский фильм.

ся на границе с другой; один характер восприятия — углубляется противоположным. Кинематограф в целом точно так же остраняется другими видами искусства и возникает на границе с ними. Современная культура переходит в историю культуры, а история становится современностью.

«Зеркало» — культурный фильм, очень нужный всем нам, тем, кому он нравится и, уж, конечно, никак не меньше — тем, кому он не нравится. Смотреть его поневоле приходится тоже культурно. Без готовых мерок, находя в себе силы все время перестраивать код восприятия. С доверчивостью к незнакомому, с вниманием к непонятному. С готовностью меняться вместе с фильмом. С умением слушать собеседника, быть сразу и внутри фильма и вне него. Скажем иначе: с тем отношением к «чужому» мышлению, к «чужой» культуре, которое составляет особенность современного мышления — великое достижение великой культуры нашего века, культуры общения культур. Развивать эту тему далее в статье, посвященной одному лишь фильму, я, естественно, не могу. Довольно констатации того, что фильм к этой теме выводит.

После всего сказанного надо ли напоминать, что печальное «Зеркало» — в высшей степени обнадеживающий фильм? Как всегда, и надежда выражена в нем напрямую, словесно. В финале врач говорит об Алексее: «Теперь все будет зависеть от него самого». «Ничего, ничего, все обойдется, все еще будет...».

Но, как всегда, дело не в словах, наивных и даже назидательных, а в содержащей возможность выхода за собственные пределы структуре «Зеркала», многозначной и потому возвращающей словам столь необходимую искусству многозначность и таинственность.

Я не хочу быть понятым так, будто каждый зритель «Зеркала» — или любого другого подобного произведения искусства — должен превратиться в философа, в искусствоведа, в культуролога, тщательно развинчивать и свинчивать увиденное. Это профессия критиков. Все, о чем шла речь, зритель, однако, должен так или иначе почувствовать, угадать, пусть не переводя это в логические формулы. В конце концов, у «Зеркала» простая, доступная каждому мудрость, и все хитросплетения анализа сводятся к ней. Только эту мудрость нужно выстрадать — всей жизнью и всей мировой историей. К ней трудно *прийти*. А звучит она просто.

В «Игре в бисер» Германа Гессе юный Йозеф Кнехт сочинил стихотворение «Transcendere!» (то есть «Преступать пределы!»). «Впоследствии, в другое время и в другом расположении духа, в других жизненных условиях этот заголовок, а также восклицательный знак были вычеркнуты, и появился другой заголовок, написанный более мелкими, более тонкими и скромными буквами, гласивший: «Ступени».

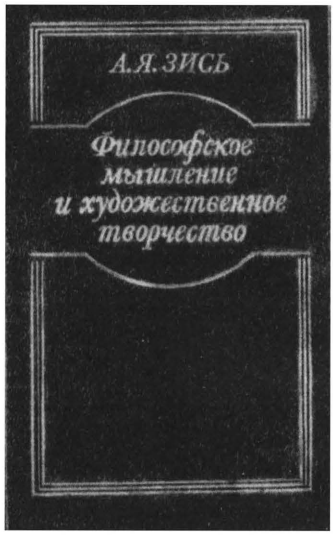
Любой цветок неотвратимо вянет
В свой срок и новым место уступает:
Так и для каждой мудрости настанет
Час, отменяющий ее значенье.
И снова жизнь душе повелевает
Себя перебороть, переродиться,
Для неизвестного еще служенья
Привычные святыни покидая,—
И в каждом начинании таится
Отрада благостная и живая.
Все круче поднимаются ступени,
Ни на одной нам не найти покоя;
Мы вылеплены божьею рукою
Для долгих странствий, не для косной лени.
Опасно через меру пристраститься
К давно налаженному обиходу:
Лишь тот, кто вечно в путь готов пуститься,
Выигрывает бодрость и свободу.

Как знать, быть может, смерть, и гроб,
и тленье —
Лишь новая ступень к иной отчизне.
Не может кончиться работа жизни...
Так в путь — и все отдай за обновленье![6]

1975—1987

[6] Гессе Г. Игра в бисер. М., 1969, с. 364—368, 428—429. Стихи переведены С. С. Аверинцевым.

## У книжной полки




### А. Я. Зись. Философское мышление и художественное творчество. М., «Искусство», 1987.

Последние годы — и это, что называется, очевидный факт — философия потеряла престиж. Не знаю, радоваться или печалиться этому обстоятельству. Во всяком случае стало ясно, что то явление, с тридцатых годов называемое философией, таковой — за редкими исключениями — считаться не имеет права. О догматизме и избыточной политизации философского творчества заговорили, наконец, с высоких трибун, а одновременно и в среде интеллигенции, прежде всего писатели, художники, режиссеры. И ведь странно — казенная наша критика, желая похвалить писателя или режиссера, тут же к его произведению приклеивала эпитет «философское». Но эпитет этот скорее отпугивал хоть чуть-чуть думающего читателя или зрителя, ибо в привычном словоупотреблении «философский» звучало как «благонадежный», то есть повторяющий прописные истины, которые и без того все заучивали под псевдонимом марксизма если не со школьной, то уж во всяком случае с институтской скамьи. При этом подлинные художники-философы (Платонов, Булгаков, Тарковский) либо замалчивались, либо подвергались своего рода вивисекции, должной показать ошибочность их философского миросозерцания. В результате не только в обыденном сознании, но и в сознании творцов искусства понятие философии девальвировалось. Не явно, но отчетливо зазвучал лозунг: «подальше от философии!» Однако вряд ли такое отношение можно назвать плодотворным.

Получается, что большинство забыло о важнейших константах человеческого бытия, об их сложном и глубоком взаимоотношении, необходимом для цельности и подлинности человеческого существования. Я имею в виду взаимоотношения философского мышления и художественного творчества. То есть то, о чем говорится в книге доктора философских наук А. Зися.

«Целостность каждого исторического типа культуры, то есть культуры той или иной исторической эпохи, — пишет автор, — определяется в конечном счете философским умонастроением времени. Именно философия выступает в качестве самосознания духовной культуры общества. Это — важнейшая функция философии, и она в значительной мере обусловлена ее рефлективным характером» (с. 29). Справедливость этого рассуждения — и в негативном, и в позитивном плане — почти не требует доказательств. Если говорить о негативном, то не в последнюю очередь ситуация застоя определялась нашей философской практикой, которая по сути дела являлась сопряжением тех или иных постановлений с положением из университетских учебников истмата или диамата. История знает и противоположное влияние философской мысли, когда она была достаточно свободной, чтобы быть подлинной философией. Автор напоминает влияние Шеллинга на искусство немецкого романтизма, показывает, что «на основе рационалистической философии, получившей свое наиболее последовательное выражение в философии Декарта, сформировалась эстетика классицизма» (с. 29—30). Добавлю, что под влиянием «философии свободы» П. Я. Чаадаева складывалось творчество Пушкина.

Существует, однако, и обратная связь, о чем не грех помнить и сегодняшним нашим философам: о том, что «философия в той или иной мере постепенно обращалась к литературе и искусству как сфере концентрированного, обобщенного выражения жизненного материала, социальной проблематики, насущных вопросов человеческого бытия» (с. 11). Объясняется это тем, что предметом, проблемой и искусства, и философии является человек и весь спектр человеческих проблем: от космогонических представлений людей об устройстве мира до самых низменных (на внешний взгляд) вопросов общежития. Разумеется, и философия, и искусство имеют свою специфику. В области духа и существует точка пересечения искусства и философии, ибо искусство достигает в высших своих проявлениях и этой области.

Но, может быть, самое важное, что могут дать человеку искусство и философия, — это создать поле свободы для его существования. В истории культуры, как справедливо отмечает автор, «художественное творчество, искусство выступали в качестве модели «свободной человеческой деятельности» (с. 21). Но в еще большей степени это можно сказать о философии. В статье «Исторические дела философии» русский философ Вл. Соловьев, говоря об «освободительной деятельности философии», замечал: «Итак, что же делала философия? Она осво-

бождала человеческую личность от внешнего насилия и давала ей внутреннее содержание...» [1] Разумеется, в этом «историческом деле» (воспользуемся словами Соловьева) искусство и философия корреспондируют между собой не в безвоздушном пространстве, а в определенном социуме, в «теле» культуры. «Контекст культуры в целом, — пишет А. Зись, — ее общий характерный «стиль» в каждую эпоху настолько «пропитаны» как философской мыслью, так и результатами художественной деятельности, унаследованными от прошлого, что поиски в разных областях духовной жизни, в частности в искусстве и философии, неизбежно обретают сходное направление. Гениальные творения в художественной и философской области сходны и «параллельны» именно как ипостаси единого развития культуры. И сама культура обращается к своему будущему именно их сливающимися в гармонию голосами» (с. 64). Их громадная роль, резюмирует автор, в духовном развитии человечества в том, что они проникают в самые глубинные основания бытия, устанавливают реальные связи между причинами и следствиями, утверждают возможность и необходимость социальных и духовных преобразований. «В этом смысле и философия и искусство — наставницы человечества» (с. 70).

Философское искусство, то есть искусство, обращенное к высшим, духовным вопросам бытия, более, чем всякое другое, раскрепощает человека, ибо делает свободным его дух, делает это со всей свойственной только искусству силой. Но и сама философия, чтобы быть философией в полном смысле слова, должна быть свободной и носить печать личности своего творца, как носит его любое подлинное художественное произведение. Не случайно еще Шеллинг ставил искусство выше философии, рассматривая его как высшее проявление человеческого духа. Это утверждение достаточно спорное, но влияние подлинного искусства на подлинную философию бесспорно. «Это влияние наблюдалось на протяжении всей истории философии и эстетики» (с. 115). Действительно, философская мысль обогащается, опираясь на живую практику искусства. Есть культуры и исторические ситуации, в которых такая опора становится определяющей. Так русская мысль во многом выросла на фундаменте русского искусства, прежде всего литературы. Если у начала русского искусства стоял такой мыслитель, как Чаадаев, то впоследствии без Толстого и Достоевского нельзя себе представить развитие и отечественной философии. Таким образом, нельзя не согласиться с автором, что «история философского знания об искусстве является не только историей идеологических построений, не только историей преемственности и обновления философско-эстетических идей; она в то же время выступает и как источник, свидетельствующий об историческом развитии искусства, о некоторых внутренних процессах обнаружения его природы, не лежащих на поверхности эмпирического материала истории художественного творчества» (с. 123).

Говоря сегодня об «участии философии и искусства в процессах перестройки жизни современного советского общества» (с. 252), многие по-прежнему ждут от нее прикладной, чисто служебной деятельности в решении конкретных проблем, сопряженных с научно-техническим прогрессом, экологической ситуацией, образовательной реформой и т. д. «Все это, разумеется, чрезвычайно важно, — замечает автор. — Но есть и другой уровень — и здесь философия и искусство призваны не «приспосабливаться» к тем или иным вопросам реальной практики, но, постоянно ориентируясь на нее, формировать высокую интеллектуальную и творческую атмосферу, которая может (и должна) вызывать мощные импульсы и возможности в продуктивном решении актуальных проблем жизни» (с. 252).

Как видим, и рецензируемая книга решает не прикладные и служебные задачи, а сугубо теоретические, но по своей сути весьма актуальные и важные для развития нашей сегодняшней культуры, с сегодняшней попыткой продумать заново сущностные проблемы бытия.

*В. Кантор*

## Н. Савицкий. Разговор начистоту. О фильмах Вадима Абдрашитова и Александра Миндадзе. М., ВБПК, 1987.

Эта книжка обращена к самой широкой аудитории и привлекает прежде всего тем, что Н. Савицкий вглядывается в истоки кинематографа В. Абдрашитова и А. Миндадзе. Обстоятельный рассказ о творческом пути единомышленников, превосходно иллюстрированный фотопроизведениями И. Гневашева, Н. Ежевского и В. Плотникова, уверена, заинтересует и профессионалов: мастеров кино, киноведов, критиков. Ибо истинная тема разговора о пяти

[1] Соловьев. В. Собр. соч. в 10-ти т., т. 2. М., б. г., с. 412.

фильмах В. Абдрашитова и А. Миндадзе — формирование историзма художественного мышления на нашем экране. Причем этот процесс прослеживается на разных уровнях содержания и художественной формы.

Первый и главный из них — нравственное становление человека. Н. Савицкий размышляет о сложности явления, обозначаемого понятием «положительный герой», показывает его неканоничность в картинах «Слово для защиты», «Поворот», «Остановился поезд», «Парад планет», где герой противостоит умозрительной, схематичной конструкции эталонного образца. Внутреннее противоречие, подчеркивает автор, оказывается истинной мотивировкой драматических столкновений. Такое понимание реального характера порождает многогеройные сюжетные композиции, отражающие сложность духовного мира современника. И поэтому драматургия А. Миндадзе органична полемичности, дискуссионности режиссуры В. Абдрашитова. Следуя хронологической последовательности творчества, Н. Савицкий раскрывает усложнение художественных замыслов сценариста и режиссера: от зеркального противопоставления персонажей в «Слове для защиты» до сложных внутренних связей многогранных характеров в «Параде планет».

Н. Савицкий убедительно выявляет основные особенности художественного мира В. Абдрашитова и А. Миндадзе. Особое внимание уделяется при этом проблемам стиля.

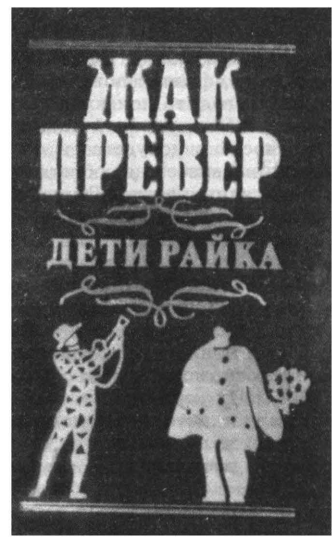
Верно, что мир этот не статичен. Но, полагаю, не потому только, что пора его формирования совпала с этапом интенсивных творческих исканий киноискусства в целом. Думаю, автор не до конца прав, оценивая студенческие работы В. Абдрашитова и соотнося документальность «Репортажа с асфальта» и сатирическую заостренность «Остановите Потапова!» лишь с художественными тенденциями экрана тех лет — без анализа общественной ситуации той поры.

Ведь сегодня, во второй половине 80-х, мы во многом по-другому видим два предшествующих десятилетия. Это сейчас нам хочется думать, что и документальность, и метафоричность в те годы бесспорно и невозбранно определяли поисковый характер кинотворчества. Однако стоит припомнить: интерес к документальности многими считался чуть ли не пороком подражания «потоку жизни», а исповедальная иносказательность попросту подвергалась остракизму. Не претендуя на более основательное углубление в историю, сошлюсь лишь на судьбы двух фильмов второй половины 60-х — «Заставы Ильича» М. Хуциева и «Андрея Рублева» А. Тарковского. Вряд ли они кого-то из молодых не задели... Начало пути В. Абдрашитова и А. Миндадзе в 70-е годы совпало с периодом укоренившихся застойных явлений в развитии нашего общества, сказавшихся и на развитии киноискусства. Поэтому особенно важна неизменная художническая вера и четкая, твердая гражданская позиция этих мастеров. Динамика их кинематографа, а о нем без всяких скидок можно вести речь, направлена от документальной точности анализа нравственных проблем человека к острой постановке крупных социальных вопросов.

Последовательно разрабатывая стиль хроникальной достоверности, В. Абдрашитов и А. Миндадзе активно обогащают его в последних работах метафорической иносказательностью, подчас притчевыми компонентами, от фильма к фильму нарастающим ощущением авторского присутствия. Новый сплав документальности сюжета и метафоричности обобщения социально опасного явления дан в фильме «Плюмбум».

Книга Н. Савицкого — первый опыт анализа кинематографа В. Абдрашитова и А. Миндадзе в целом, и опыт удачный. Автору удалось показать, как и в нелегких условиях честные и талантливые художники стремились и умели говорить правду, делиться со зрителем своими заботами, тревогами, размышлениями. Поэтому, подчеркивает Н. Савицкий, так важно нам сегодня нравственное содержание их общей творческой биографии — все то, благодаря чему кинематограф В. Абдрашитова и А. Миндадзе оказался в наши дни на переднем крае борьбы за обновление жизни, искусства, духовного мира человека.

*Лидия Зайцева*




**Жак Превер. Дети райка. Киносценарии. М., «Искусство», 1986.**

С изрядным отставанием поспевает наше киноведение за мировым кинопроцессом. В немалой степени это объясняется медлительностью и робостью публикаций. В издательстве «Искусство» на долгие годы замерло издание сценариев зарубежного кино, пресеклась серия «На экранах мира». О крупнейших мастерах мирового киноискусства вместо авторских монографий предпочитали издавать сборники, где единый взгляд на творчество художника подменялся набором статей, а то и фрагментов из них.

Тем приятнее отметить появ-

ление книги, которая вводит, наконец, в поле зрения нашего читателя сценарии Жака Превера, послужившие основой для трех классических фильмов французского кино — «День начинается», «Вечерние посетители», «Дети райка».

Жаль, что в книгу почему-то не вошли сценарии «Набережная туманов» и «Врата ночи», без которых «преверовский цикл» фильмов Карне остается неполным (вклад кинодраматурга в картины «Женни» и «Странная драма» менее значителен).

Вступительную статью Л. Дуларидзе, посвященную кинематографическому творчеству Жака Превера, отличают широта подхода, знание предмета, глубина художественного анализа. После монографии А. Сокольской «Марсель Карне», появившейся в 1970 году, это у нас первое серьезное исследование о творчестве Превера — Карне.

Статья не ограничивается рассмотрением только тех сценариев, которые включены в сборник. На сравнительно небольшом пространстве говорится о сотрудничестве драматурга и с Жаном Ренуаром, и с Жаном Гремийоном, и с Альбером Ламорисом, и с некоторыми другими режиссерами. По необходимости беглые, но точные замечания сделаны о связи между кинематографическим творчеством Превера и его поэзией. Думается, что эта проблема заслуживает специального исследования. Можно даже помечтать о книге, где вместе со сценариями Превера была бы дана подборка его стихов, сказок, театральных скетчей.

Убедительно раскрыта гражданская позиция Превера, показано влияние на его идейное формирование общественных событий, антифашистского движения, Народного фронта, прогрессивных групп творческой интеллигенции, таких, как созданная им же «Группа Октябрь». Более глухо сказано об участии молодого поэта в движении сюрреалистов. Такую сдержанность исследователя можно понять. Весь комплекс проблем, связанных с сюрреализмом, у нас до последнего времени принято рассматривать как «заминированное поле». Однако появились же в нашем литературоведении работы, где это направление исследуется в его сложности и неоднозначности. Пришло время и нам, киноведам, приступить в нашей области к ликвидации «белых пятен».

К фильмам Превера — Карне часто предъявлялись обвинения в пессимизме. Однако бинарная раскладка по схеме «оптимизм — пессимизм» мало что дает при анализе сложных явлений искусства. Особенно когда речь идет о произведениях трагического звучания, к каким и относятся фильмы Превера — Карне. Герои, воплощающие возвышенную любовь, добро, благородство, гибнут в столкновении с силами зла, но ценой гибели они утверждают высоту и бескомпромиссность своей нравственной позиции.

Ориентация на демократические жанры и в поэзии, и в драматургии — характерная черта творчества Превера. Тяготение к кино было еще одним выражением его демократизма и стремления к слиянию с реальностью, которая воспринималась поэтом во всей ее сложности, многозначности, загадочности. Своего любимого исполнителя Жана Габена он называл «трагическим актером Парижа», «джентльменом елизаветинских времен, вступившим в круг обыденного фильма». Ссылка на «елизаветинские времена», то есть на времена Шекспира, в устах Превера не случайна. «Обыденный» фильм трагедийного наполнения, где все так же «просто и ясно», как в жизни, «полной тайн, загадок, сновидений», — что это, как не авторская самохарактеристика, как не раскрытие кинематографического видения Превера? Во вступительной статье Превер рассматривается в связи с рационалистической традицией французской культуры. Справедливо было бы подчеркнуть, что с не меньшей остротой в его творчестве сказалась реакция на узко понимаемый рационализм.

Мне представляется, что, говоря о генезисе «поэтического реализма» как определенного направления во французском кино, необходимо учитывать идеи и фильмы Луи Деллюка, Жана Эпштейна, Жака Фейдера, Рене Клера и в особенности Жана Виго. Да и в период своего расцвета «поэтический реализм» включал в себя, помимо произведений Превера — Карне, пусть и не столь значительные, но по-своему интересные и характерные работы Жюльена Дювивье, Пьера Шеналя и некоторых других.

Преверовские сценарии принадлежат к числу тех подлинных шедевров, содержание которых нельзя исчерпать. Не исчерпали их даже постановки Марселя Карне. Так, в сценарии «День начинается» очень важна связь между главным действием и народной средой. Превер последовательно проводит линию друзей Франсуа, рабочих, которые стремятся ему помочь, но не могут прорваться к нему сквозь кордоны полиции и толпу буржуа-обывателей. В контексте сцен, не вошедших в фильм, яснее выступает социальный аспект драмы; тяжелая однообразная работа сузила и обесцветила жизнь Франсуа; его любовь к Франсуазе — единственный луч, осветивший его унылое существование. Гаснет этот луч, гаснет и жизнь героя.

Книга не только знакомит читателей со сценариями замечательных фильмов. Она вводит в наш литературный обиход три прекрасных произведения словесного искусства. В извечном споре о том, является ли сценарий самоценным литературным произведением или всего лишь основой для фильма, кинодраматургия Превера — веский аргумент в пользу первой точки зрения. Заслуга переводчиков (Л. Дуларидзе, В. Босенко, С. Затейшвили) в том, что они постарались передать прихотливость и изящество литературного письма Жака Превера. Сделать это было нелегко, поскольку поэтическая многозначность преверовского слова с большим трудом поддается переводу.

*Виктор Божович*

Иллюзион

# «Молодая гвардия», СССР (1948)

**«Молодая гвардия».**
**Справа налево: Уля Громова — Н. Мордюкова,**
**Олег Кошевой — В. Иванов,**
**С. Тюленин — С. Гурзо, Люба Шевцова — И. Макарова**

С годами о фильме «Молодая гвардия» проще писать не стало. Казалось бы, прошло немало времени, и подлинная история краснодонского подполья — даже при самых драматичных несоответствиях с романом А. Фадеева и фильмом С. Герасимова — могла бы «отпустить» и роман, и фильм, признав за авторами такое естественное в искусстве право на перевоссоздание исторического материала по своим, отличным от реальности, законам. Ан нет — не выходит!

Стоило на волне XX съезда партии появиться публикациям, по-новому освещающим трагические обстоятельства провала молодогвардейцев, как постановщик фильма взялся за ножницы. Зачем? Почему? В многочисленных интервью тех лет[1] необходимость новой редакции картины С. Герасимов объяснял чувством исторической справедливости: подпольную организацию предал не В. Третьяке-

[1] См., например: «Вечерняя Москва», 1964, 19 октября.

вич, послуживший прототипом экранного Евгения Стаховича, а совсем другой человек, потому из фильма выбрасывается целый сюжетный пласт. Несмотря на несходство фамилий прототипа и персонажа. Несмотря на возникший из-за купюр смысловой провал в фильме. Несмотря, наконец, на то, что подобную операцию уже не смог бы произвести в романе покойный к тому времени А. Фадеев. Что же, столь велика нравственная сила конкретной исторической памяти?

Но вот 1980 год дает поворот наметившемуся сюжету — в вышедших воспоминаниях исполнителя роли Олега Кошевого В. Иванова утверждается: «Никаких выдуманных историй в фильме нет. Таково было принципиальное задание, выдвинутое перед создателями фильма высокими правительственными инстанциями. (Сталиным и Ждановым, надо полагать? — *В. Ш.)* Такую цель преследовал и сам Герасимов, причем с самого начала работы, когда только начинал писать сценарий»[2]. Что же касается вопроса о предателе, то и тут актер полагается на свою память очевидца: выдуманный от начала до конца Стахович никакого отношения к реальному В. Третьякевичу не имел.

Что же, получается, поторопился С. Герасимов с новой редакцией фильма, поддавшись, должно быть, всеобщему поветрию начала 60-х годов, когда маститые режиссеры бросились вырезать из своих картин те или иные не соответствующие моменту эпизоды? А объединяющую героя реального и героя экранного должность художественного руководителя клуба, в самом деле созданного для отвода глаз краснодонцами, следует признать всего лишь случайностью? Но если так, почему же уважаемый режиссер не исправил свою ошибку пусть через шестнадцать лет после выхода на экран новой редакции картины, не вернул ей первоначальный вид, если он не только читал книгу В. Иванова, но, по словам актера, благословил его на борьбу с «ревизией» «Молодой гвардии», затеянной «небольшой кучкой журналистов»[3], и написал к воспоминаниям предисловие?

Возможно, не стоило касаться былого курьеза — чего не случалось в годы застоя! — если бы вопрос об исключительной достоверности фильма не обсуждался и сегодня чуть ли не как решающий для его дальнейшей судьбы и репутации. Казалось бы, с грустью и умилением нам наблюдать, как съехались постаревшие члены съемочной группы герасимовской картины в нынешний Краснодон, чтобы встретиться с немногими из оставшихся в живых участниками и свидетелями героического подполья. Встретиться — и обнаружить тот естественный драматизм, который привнесло время в судьбы и обстоятельства, вроде раз и навсегда определив их. Но нет, не ради сантиментов затеяли свою документальную ленту «По следам героев фильма «Молодая гвардия», недавно выпущенную студией имени М. Горького, Р. и Ю. Григорьевы: на протяжении полутора часов актеры и краснодонцы неловко объясняют друг другу вещи, должно быть, знакомые наизусть, чтобы в конце концов удостоверить и нас, что «так все и было». К чему? Зачем? На случай новых публикаций, «ревизующих» фильм С. Герасимова? Зачин картины устами актрисы И. Макаровой дает ответ на этот вопрос с обескураживающей прямотой: «Чтобы в пафосе критической мысли так назревшей и необходимой нам всем перестройки не потерять ориентиры».

Откуда эта дурная бесконечность, ставящая знак равенства между фактами истории и фильмом? Ведь в той же картине Р. и Ю. Григорьевых нам, надеюсь, не случайно объясняют, почему С. Герасимову понадобилось объединить казни молодогвардейцев, в действительности происходившие не в одно и то же время и не в одном и том же месте, в единую патетическую сцену. Значит, и за художественной реальностью признается право на существование? Так, может, от ее имени и стоит говорить «радетелям святынь», оставив за новыми поколениями читателей и зрителей возможность по-своему относиться к происходящему в романе и на экране?

---

[2] Иванов В. Самая дорогая роль. БПСК, 1980, с. 14.

[3] Там же, с. 25.

«Молодая гвардия». По роману А. Фадеева

Автор сценария и режиссер *С. Герасимов*. Оператор *В. Рапопорт*. Художник *И. Степанов*. Композитор *Д. Шостакович*. В ролях: *Т. Макарова, В. Хохряков, В. Иванов, И. Макарова, С. Гурзо, Н. Мордюкова, Б. Битюков, С. Бондарчук, Л. Шагалова, В. Тихонов* и другие. Киностудия имени М. Горького.

Конечно, документальная основа «Молодой гвардии», как и факт проведения съемок картины в недавно освобожденном Краснодоне, давали писавшим о фильме вполне реальный повод говорить о его особой достоверности. Важно отметить и то, что в кино первого послевоенного десятилетия фильму С. Герасимова чуть ли не единственному удалось найти относительное равновесие между реалиями и фактурами, открытыми войной, и устоявшимися еще с 30-х годов и не собирающимися уйти в одночасье эстетическими канонами. Не то чтобы обошлось без «швов», скажем, в эпизоде прихода в город немцев — нет, слишком порознь существуют на экране окарикатуренные фашисты, мать Олега Кошевого, сыгранная Т. Макаровой в эпико-статуарном ключе, и растерявшаяся, видно, с перепугу отправившаяся не ко времени за водой старуха. И все-таки нельзя не заметить стремления режиссера отойти на втором плане от очевидной расхожести (если не сказать — нормативности) в решении темы нашествия. То же характерно, пожалуй, и для сцены стычки Олега с генеральским денщиком, пафосность которой неожиданно «снижается» участием в ней простоватолукавой бабушки Веры. Закон ли это для фильма?

Начинается он идиллически: солнце, кувшинки, смех — девушки пришли на реку. И хотя говорят они о войне, ее присутствие не кажется слишком серьезным. Только что это? Стоило разразиться далекой канонаде, как камера перенесла нас в город — здесь, оказывается, полным ходом идет эвакуация. В какой-то миг сменяется физическое и психологическое состояние людей в кадре — происходит сдвиг во времени. Хотя и условно, нам показали кусочек довоенной жизни — и вот война, свет застило дымом пожарища.

Такое обращение со временем характерно для фильма. Режиссер не просто отделяет от основных сцен моменты до- и послевоенного существования, как бы подчеркивая через условность их драматургическую разряженность, но и композицию центральной части фильма — основного экранного времени — организует как серию своего рода фресок, знаменующую не столько развитие тех или иных мотивов или идей, сколько сменяемость равновеликих состояний. С какой бы «снижающей» ноты ни начиналась сцена, характерно ее окончание — монументальная слитность молодогвардейцев, готовых к борьбе до конца, будь то первое столкновение с фашистами в поле или принятие клятвы, празднование октябрьской годовщины или казнь.

Коллективный портрет, таким образом, становится доминирующим в фильме. Мастерства С. Герасимова и молодых актеров С. Гурзо, И. Макаровой, Н. Мордюковой, Л. Шагаловой, О. Ивановой до определенного момента хватает, чтобы зритель воспринял их героев на уровне индивидуальных характеристик, но, видимо, не случайно персонажи первого ряда, четко отделенные от остальных подпольщиков, легко укладываются в сетку простейших антитез. Если Люба Шевцова, по выражению Фадеева, это Сергей Тюленин в юбке, то, наверное, столь же справедливо и утверждение, что экранный Олег Кошевой — это Ульяна Громова в брюках. В самом деле, было бы наивным от фильма ждать индивидуального осознания героями, скажем, своей слитности с общей судьбой, характерного для более поздней военной романистики. Судьба эта предрешена заранее универсальным для всех героев пониманием истоков героизма и предательства, к чему, наверное, можно было бы свести центральную тему картины.

Вопрос о предательстве представляет особый интерес. До войны наш кинематограф замечательно преуспел в борьбе с «врагами народа», а причину вредительских вылазок видел прежде всего в социальном происхождении того или иного героя. Поэтому выведенный на экран кулак автоматически становился шпионом и т. д. Сработал бы этот стереотип в новых условиях? А. Фадеев, пытаясь воссоздать сложный психологический феномен, по существу, дает в Евгении Стаховиче вариант «интеллигента-эгоиста» Мечика из «Разгрома». Но вот что интересно: полицаи, согласно логике писателя, распознают в Стаховиче будущего провокатора уже по одной его готовности пойти на незначительный, не затрагивающий интересов общего дела компромисс. Не слишком ли велика расплата?

Подобную коллизию — вот уж неисповедимы пути кинематографа — можно наблюдать в картине, сделанной в наше время, в «Восхождении». И здесь попытка будущего предателя Рыбака пойти на безобидную ложь во спасение предстает в глазах Сотникова святотатством: пре-

дашь в малом, значит, предашь в большом! Такова нравственная аскеза фильма Л. Шепитько, который, как сейчас, наверное, уже всем очевидно, делался в жесткой полемике с положенной на полку картиной «Проверка на дорогах» А. Германа, рассматривающей проблему предательства и возможности его искупления в комплексе конкретных обстоятельств военной и — главным образом — довоенной истории. Какова же природа нравственного максимализма в фильме С. Герасимова: та же, что и у Шепитько?

Парадокс весь, однако, в том, что исследуемая в «Восхождении» коллизия бралась режиссером в ее абсолютном, надличностном значении именно потому, что это значение оказывалось возможным в системе библейского мифа, его эстетических и нравственных координат. Что же, надличностный мир фильма Герасимова в его утверждении абсолютных значений предательства и героизма также поверяется идеей бога? В каком-то смысле — да, с той лишь только разницей, что в системе сталинского мифа место бога отдано партии-Сталину.

Сегодня трудно представить, каким был первый вариант «Молодой гвардии», хотя известно, что главная претензия к нему в разразившейся критике сводилась как раз к недооценке Фадеевым и Герасимовым роли партии. Однако в том варианте картины, который дошел до широкого зрителя в 1948 году, партии принадлежит не просто решающее — сюжетообразующее значение. Персонифицированная в лице секретаря обкома Проценко, она своевременно организует эвакуацию, направляет деятельность молодогвардейцев, предвосхищая каждый их шаг. И если случается провал организации, то только потому, что подпольщики ослушались старшего товарища, чересчур доверившись Стаховичу. Этот растворенный в пространстве фильма фатализм совершенно законно находит свою кульминацию в торжественной речи Сталина по случаю октябрьских праздников, после которой, как по мановению руки, начинают взрываться мосты и пускаться под откос поезда...

Ю. Ханютин, сравнивая когда-то «Молодую гвардию» с другими картинами послевоенной поры, писал, что в «Клятве» и «Сталинградской битве» «герой интересовал авторов этих фильмов лишь... в том, что он сделал для решения той или иной операции. В системе отсчета «Молодой гвардии» человек... является творцом истории, а не ее материалом»[4].

Слов нет, ни «Клятва», ни «Сталинградская битва» несомненных достоинств у фильма С. Герасимова никогда не отнимут. Только если говорить не о частных решениях, а об уровне мироопонимания и осознания своего времени, можно ли согласиться с критиком? Творцы истории возникают в ситуации свободы выбора, а если этот выбор тотально предрешен, как в «Молодой гвардии», как и в большинстве фильмов 30—50-х годов? Сколько фильм ни редактируй «во имя справедливости», сколько его ни защищай от несправедливых нападок, у него нельзя отнять главного его свойства — всеми своими корнями уходить в почву, его породившую.

*Вячеслав Шмыров*

[4] «Советская культура», 1964, 29 октября.

# «Леди исчезает», Великобритания (1938)

«Леди исчезает»

К середине 30-х годов репутация Альфреда Хичкока окончательно утвердилась. Он был единодушно признан одним из лучших режиссеров английского кино. За короткий срок он создал ряд фильмов, имевших огромный успех как в Великобритании, так и за океаном. В активе Хичкока числились такие виртуозные триллеры, как «Человек, который слишком много знал» (1934), «Тридцать девять ступеней» (1935), «Секретный агент» (1936). Отказавшись от заманчивых предложений Александра Корды, режиссер продолжал работать в небольшой фирме «Гейнсборо пикчурс», где при ограниченных бюджетах он пользовался большой свободой. В 1938 году он приступил к съемкам фильма «Леди исчезает». Условия, как и раньше, были тяжелыми — мало денег, крошечный павильон. Зато на сей раз он нашел поистине идеальных сценаристов, великолепных мастеров диалога — Сидни Джилиатта и Фрэнка Лоундера, которые были близки Хичкоку особым чувством черного юмора. В качестве литературного источника был выбран детективный роман Этель Лайны Уайт «Вращение колеса», в который были внесены существенные изменения. В романе речь шла о матери и дочери, приехавших в Париж в конце прошлого века. Мать заболевает, врач отсы-

лает дочь из гостиницы на другой конец города за лекарствами. Когда та наконец возвращается, владелец гостиницы, ее персонал и обитатели утверждают, что в первый раз видят дочь, что она никогда не жила в этом отеле. Комната, которую она занимала с матерью, имеет совершенно иной облик, а мать исчезла. Эта история объяснялась тем, что врач обнаружил у матери признаки бубонной чумы, а такой «розыгрыш» был затеян для того, чтобы избежать паники в гостинице и городе.

В фильме Хичкока эта история проступает лишь в ядре сюжета: где-то на Балканах снежная лавина задержала поезд. Переночевав в неудобной гостинице, на следующее утро путешественники трогаются с места. Среди них богатая юная англичанка Айрис, пожилая гувернантка мисс Фрой и музыкант-фольклорист Гилберт. В поезде мисс Фрой неожиданно исчезает из купе. Айрис начинает ее искать, но попутчики убеждают девушку в том, что никакой старой леди не было и в помине. Айрис готова уже признать, что сходит с ума, но с помощью единственного поверившего ей человека — Гилберта — ей удается разгадать загадку исчезновения мисс Фрой. Большинство попутчиков юной леди принадлежат к загадочной шпионской организации, возглавляемой зловещим «врачом» доктором Гартцем. Сама же мисс Фрой оказывается контрагентом, доставляющим секретную информацию. В тот момент, когда мисс Фрой, казалось бы, спасена, злоумышленники загоняют вагон с героями в лес и атакуют его. Старушка агент бежит из поезда, остальным героям также удается выбраться из ловушки. В конце фильма Гилберт и Айрис, разумеется, влюбляющиеся друг в друга, добираются до Лондона и приходят в разведцентр, чтобы передать доверенное секретное послание — содержащий шифр мотив народной песенки,— и встречают там благополучно избежавшую погони мисс Фрой...

«Леди исчезает» стал кульминацией английской карьеры мастера, самым успешным его фильмом, снятым на родине, которую он вскоре покинет, отправившись по приглашению Дэвида О. Селзника работать в Голливуд. Головокружительному успеху «Леди исчезает» способствовала прекрасная работа актеров — Маргарет Локвуд (самой знаменитой английской актрисы времен второй мировой войны) в роли Айрис и выдающегося театрального актера Майкла Редгрейва в роли Гилберта (первая крупная роль Редгрейва в кино).

Фильм «Леди исчезает» канонизировал хичкоковский стиль в кино. Клод Шаброль и Эрик Ромер — авторы первой книги о Хичкоке — считают эту картину суммой всех приемов и мотивов, наработанных режиссером за «английский» период его творчества. Что же составляет неувядаемое своеобразие фильма?

Фильмы Хичкока «английского» периода (как, впрочем, и более поздние) являют странную смесь юмора и «саспенса», несокрушимой внутренней логики и абсурда, иногда предельно гротескного. На первый взгляд внутренняя логика «Леди...» безупречна, все происходящее в фильме получает детективную мотивировку. Но при этом зрителя не оставляет чувство нелепости происходящего. Сам Хичкок в полной мере отдавал себе отчет в экстравагантности своих историй. В беседах с Трюффо он говорил: «Может возникнуть вопрос, почему послание доверено старой леди, столь беспомощной, что от нее ничего не стоит избавиться. Почему контрагенты попросту не посылают послание почтовым голубем, почему они так затрудняют себе жизнь, отправляя ее поездом?..» Количество подобных вопросов можно умножить, но сам Хичкок отвечает на них одной фразой: «Все это фантазия, чистейшая фантазия!» Режиссер любил повторять странную для мастера детективов фразу: «Первое, от чего я избавляюсь, так это от логики».

Это избавление от логики необходимо для перевода фильма в особую «модальность»: на грань между объективностью детектива и крайней субъективностью ви́дения — недаром доктор Гартц позволяет себе в разговорах с Айрис рассуждать о «субъективном образе» и внушать ей,

---

«Леди исчезает» («The Lady Vanishes») Авторы сценария *Сидни Джилиатт, Фрэнк Лоундер* (по роману *Этель Лайны Уайт* «Вращение колеса»). Режиссер *Альфред Хичкок*. Оператор *Джек Кокс*. Художники *Алек Ветчински, Морис Кейтер* и *Альберт Джуллион*. Композитор *Луис Леви*. В ролях: *Маргарет Локвуд (Айрис Хендерсон), Майкл Редгрейв (Гилберт), Пол Лукас (д-р Гартц), Дейм Мей Уитти* (мисс *Фрой*), *Гуги Уизерс (Бланш)* и др. Производство «Гейнсборо пикчурс».

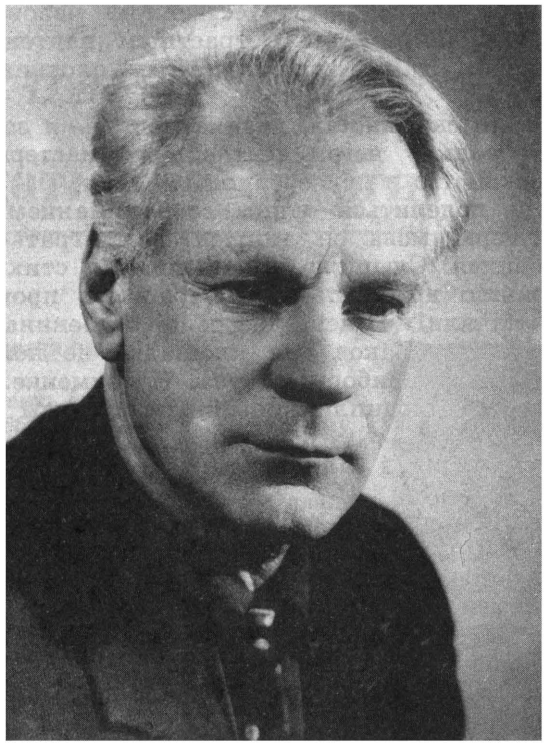
что она сошла с ума (в дальнейшем в таких фильмах, как «Зачарованный», «Головокружение», «Психо», мир Хичкока все больше сдвигается к болезненной грани между фантазией и реальностью). Закономерно, что перед посадкой в поезд на голову Айрис падает вазон с цветами (предназначавшийся для головы мисс Фрой), так что на какое-то время героиня впадает в полуобморочное состояние. При этом Хичкок так строит свою картину, что минуты повторяющегося обморока Айрис совпадают или перемежаются с иными «затемнениями» — моментами прохода поезда через туннель. Именно в эти ключевые моменты происходят сдвиги в сюжете. «Темнота внутренняя» и «внешняя» смешиваются.

К числу откровенно фантасмагорических элементов фильма относится неправдоподобно большое количество шпионов, окружающих героев. Они буквально заполняют весь поезд: это и официанты, и проводники, и простые пассажиры. Хичкок обращался к мотиву гигантских шпионских сетей и в предыдущих фильмах («Человек, который слишком много знал», «Тридцать девять ступеней»). В кинематографе этот мотив разрабатывается и до него у Фейада («Фантомас», «Вампиры») и особенно у Фрица Ланга («Пауки», цикл фильмов о докторе Мабузе и др.). Фантасмагория зловещих вселенских заговоров возникает в европейской культуре в начале XIX века (масонский миф, недавно гротескно возродившийся в определенной среде и у нас; миф об анархистском заговоре) и очень быстро приобретает устойчивые черты. В Англии эту мифологию развил Г. К. Честертон в романе «Человек, который был четвергом» (1908), где гигантскую анархистскую организацию составляют полицейские, занимающиеся беспрерывным переодеванием. Один из них одевается то епископом, то миллионером, то военным (клерикальная и военная одежда вообще начинает пониматься как знаки травестии). Такой тип балаганности переносится Хичкоком и в его фильм: официанты, проводники, военные и даже монашка — все переодетые шпионы. Хичкок, несмотря на свое католическое воспитание, любил превращать церковь в место шпионского сговора («Человек, который слишком много знал», «Секретный агент»), что сближает его фильмы с сюрреализмом и, в частности, с творчеством Бунюэля, обожавшего издеваться над церковной травестией.

Зловещие персонажи фильма вбирают в себя множество самых условных и пародийных личин. Доктор Гартц явно пародирует и Дракулу, и клишированный образ врача-злодея. Но может быть, наиболее полно балаганная стихия фильма проявляется в его связи с традицией театра иллюзий и раннего кино. Само название фильма повторяет название первой иллюзионистской ленты Мельеса, поставленной им в 1896 году и изображавшей исчезновение дамы в результате пассов иллюзиониста. В фильме Хичкока герои попадают в багажный вагон, набитый атрибутами фокусника. Там же они наталкиваются и на картонное изображение иллюзиониста, в котором без труда можно узнать одного из шпионов. Гилберт в этом вагоне примеряет кепку Шерлока Холмса, цилиндр фокусника, шапочку оксфордского доктора, как бы сам символически включаясь в балаганную игру переодеваний. Но за этой тотальной театрализацией, причудливо организующей смену личин и ролей, проступает чрезвычайно характерный для Хичкока психоаналитический подтекст. Не случайно во французском сюжете история исчезновения дамы касалась матери, а благообразная мисс Фрой в фильме тоже по-матерински «уютна». Американской исследовательнице Люси Фишер принадлежит любопытная психоаналитическая интерпретация сюжетов с женщинами, исчезающими по воли мужчины-иллюзиониста. Гилберт — типичный для Хичкока молодой мужчина, сохраняющий ярко выраженные инфантильные черты в своем характере (в американских фильмах Хичкока этот образ был блестяще воспроизведен Кэри Грантом). Его инфантильность, как правило, связывается с «фиксацией» на образе матери. Исчезновение матери снимает эту фиксацию и позволяет заместить мать иной женщиной — в данном случае Айрис.

Наконец, нужно отметить формальное совершенство фильма, превосходную разработку узкого пространства вагона, блестящее использование рирпроекции и очень любимую Хичкоком игру с миниатюрными моделями (из которых выстроен макет станции) и предметами, резко превышающими привычные размеры (огромные бокалы на первом плане в сцене неудавшегося усыпления героев). Так создавался столь ценимый любителями кино неповторимый стиль Хичкока.

*Михаил Ямпольский*



# О. П. Жаков

Горько прощаться с Олегом Петровичем Жаковым — замечательным актером, с Олегом Петровичем — прекрасным, удивительным человеком, с Олегом — другом незабываемой юности...

Жаков снялся более чем в ста фильмах. Среди его ролей были значительные — Курт («Семеро смелых»), Ян Драудин («Мы из Кронштадта»), Федор Таланов («Нашествие»), Воробьев («Депутат Балтики»), Бармин («У озера»), почитатели таланта Жакова легко продолжат этот список. Были и роли безликие — а у кого из нас их нет? Но вы согласитесь со мной: феномен его личности таков, что в слабых фильмах многие просчеты драматургов и режиссеров прикрывала мощь его обаяния. Сыгранные им роли существовали как бы вне всяких законов. Не получался фильм — а Олег Жаков неотразимо привлекал к себе зрителей. Без преувеличения — он был неповторим. Он обладал особым секретом — не для того, чтобы удивлять. А чтобы всегда быть самим собой — неисчерпаемым художником. Особый секрет Жакова — в его поразительной естественности, которая есть абсолютная художественная правда.

Ищу аналог в литературе — и нахожу его в излюбленном герое Жан-Жака Руссо, в «естественном человеке» с его культом природы. Жаков был страстным пантеистом — и, к удивлению многих, таким же страстным охотником и рыболовом.

Не забыть его скромность, деликатность — и застенчивость. Каждая новая роль у него, опытнейшего мастера, вызывала поначалу беспокойство и неуверенность.

Не могу не поделиться одним воспоминанием. В «Маскараде» Сергея Герасимова он должен был играть роль Неизвестного. Готовился. Слышала — нашептывал стихи Лермонтова. И вот пришло время съемки. Герасимов произносит традиционное: «Начали!» Сцена встречи Арбенина с Неизвестным на балу. Но Жаков на площадке не появился! Трещит аппарат, светят приборы. Пауза. Недоумение. Что-нибудь случилось с всегда дисциплинированным, точным Олегом Петровичем?

Выходит смущенный Жаков, стягивая с себя костюм Неизвестного.

— Прости, Сергей (они с Герасимовым были друзьями со времен ФЭКСа), не могу! Со стихами не получается у меня.

Герасимову пришлось с ходу включиться в съемку и самому играть Неизвестного.

В фильме «Дорога правды» я встретилась с ним на площадке во второй раз. А первой нашей совместной работой были незабываемые «Семеро смелых». Лучшего партнера трудно было желать.

Внимательность. И какая-то удивительная осторожность, я бы сказала, бережность была ему свойственна во всем.

Чем самобытнее художник, тем труднее его с кем-то сравнивать, но Жаков чем-то напоминает мне Жана Габена — есть для меня что-то родственное в их художнических мирах. Оба они сразу становились близкими зрителям, оставаясь самими собой во всех ролях и будучи в то же время такими разнообразными, многогранными.

Я думаю, Жаков недостаточно оценен нашей критикой. Он заслуживает большего.

Мы, его друзья и соратники, сохраним об Олеге Петровиче самые нежные и добрые воспоминания. А зрители, я уверена, всегда будут платить ему благодарностью за высокое служение искусству.

*Тамара Макарова*

**Французская панорама**

*Андрей Плахов*

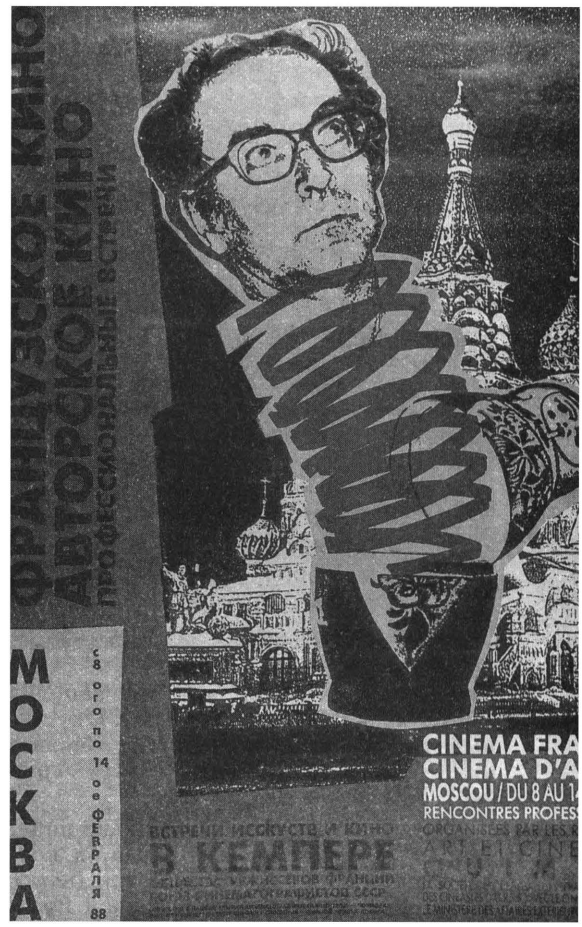
# Тридцать лет спустя

## К истории вопроса

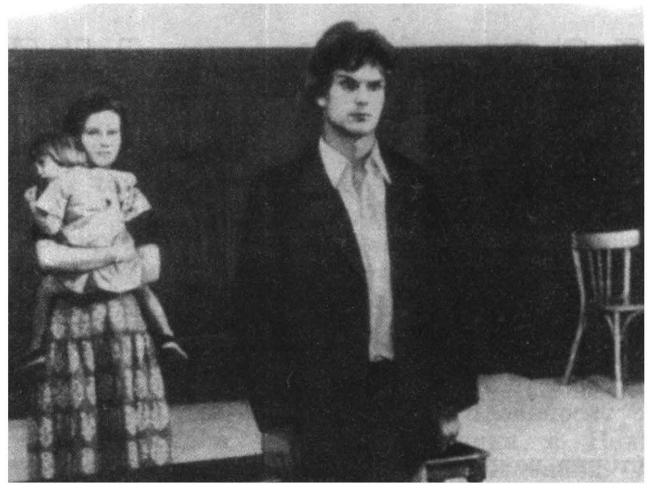
Идея представить советской кинематографической общественности панораму авторского кино Франции родилась не на пустом месте. Ей предшествовал широкий показ наших фильмов на фестивале «неизвестного советского кино» в городе Кемпере, состоявшийся в начале 1987 года. Там были показаны работы А. Рехвиашвили и Э. Климова, а также И. Дыховичного, А. Кайдановского и других представителей нашей «новой волны», а напоминанием о великой традиции русского «большого стиля» режиссуры стала проведенная в Кемпере ретроспектива Л. Кулешова. «Мероприятие» — слово, которому в нашем обюрократившемся языке трудно подыскать замену,— прошло с большим успехом; оно привлекло массу заинтересованной публики и профессионалов.

Встречная инициатива казалась естественной, но как только она начала конкретизироваться, выяснилось, что ее масштаб должен быть расширен. Французская аудитория имела хотя бы ограниченную возможность знакомиться с фильмами Тарковского, Иоселиани, Германа, Параджанова; на экранах Парижа уже не первый год — прежде всего благодаря содействию прокатной фирмы «Космос» — появляются фильмы Михалкова, Панфилова, Абдрашитова, мастеров грузинской киношколы. Конечно, не все лучшие произведения были в свое время доступны; некоторые лежали «на полке», другие ограничивались в правах на экспорт, а те, что доходили до Франции, не делали погоды в коммерческом прокате. Вместе с тем ощущение нашего пусть локального, но непрерывающегося духовного присутствия в культурной жизни страны, связанной с Россией вековыми традициями, все же сохранялось.

Обратная же связь, признаемся, не работала даже на этом уровне. Она дала




существенный сбой еще в период наката «новой волны». Ленты новаторские и принципиальные для своего времени к нам так и не попали — ни «Хиросима, моя любовь» Рене, ни «Красавчик Серж» Шаброля, ни «На последнем дыхании» Годара. Годар так же, как и Риветт, и Девиль, и Ромер, в нашем прокате вообще остались «белыми пятнами»; вряд



«Деньги», режиссер Робер Брессон

«Опасность справа», режиссер Жан-Люк Годар

ли можно считать, что их заполнил «Лифт на эшафот» Малля (1957), купленный два десятилетия спустя. Исключения — такие, как «400 ударов» Трюффо,— буквально единичны.

Картина не изменилась сколько-нибудь явно и в дальнейшем. Правда, в конце концов были закуплены еще три (кстати, не лучшие) работы Трюффо; наш прокат заметно потеплел к Шабролю и де Брока — по мере того как их деятельность ощутимо коммерциализовалась, и даже бог весть каким образом персонажем отечественного экрана стал «Мой американский дядюшка» Алена Рене — истинный подвиг жрецов закупочной политики. Неподражаемый Бельмондо, ранние фильмы с участием которого не разрешалось даже упоминать из-за их создателя — «антисоветчика» Годара,— с течением времени, снявшись в обойме заурядных полицейских лент, снискал репутацию любимца нашего кинопроката...

Об этом разгуле абсурда можно писать поэму. О том, например, как в издательстве «Искусство» более десятилетия томилась рукопись книжки, посвященной тому же Рене. Сначала, после антивоенной «Хиросимы», его было решено «поддерживать», слегка журя за экзистенциализм и пацифизм. Следующий фильм «непоследовательного и противоречивого» мэтра «В прошлом году в Мариенбаде» был признан вредным формалистическим экспериментом. Далее две «в целом прогрессивные» ленты — «Мюриэль» и «Война окончена». Но — вот досада — в последней из них стойкого и убежденного

коммуниста сыграл Ив Монтан, вскоре вступивший в реальной жизни на политическую стезю обратного свойства. А сам незадачливый Рене делает новый фильм, где одним из персонажей, представьте, выводит Троцкого. Книжка срочно изымается из производства, чтобы злополучный сборник увидел свет спустя несколько лет. Добросовестные составители, положившие на это дело кусок своей жизни, снабдили рассказ о строптивом художнике всеми необходимыми «идейными» оговорками. На одном из последних этапов к коллективу, работавшему над книжкой, подключился и автор этих строк (к началу издательской эпопеи бывший еще ребенком). Разумеется, и его статья была выстроена по тем же правилам игры, когда самые важные вещи обкладывались рулонами амортизирующей «ваты». Но тогда для нас это уже не имело значения — главное, что книга все-таки вышла и дала советскому читателю хоть какое-то представление об одной из ключевых фигур современного кино.

Закупочно-прокатная политика и странная миссия, принятая на себя критикой,— две стороны одной и той же медали эпохи застоя, отгородившей нашу культурную жизнь от «чуждых влияний» и под видом идейной борьбы культивировавшей ортодоксальную нетерпимость. Снисходительно полагая, будто они ведут пропагандистскую работу «среди Рене» и «среди Пазолини», несколько официозных критиков монополизировали право судить обо всем, что происходит в западном кино.

Хорошо знакомые по незабвенным временам обвинения посыпались, например, со страниц журнала «Огонек» в адрес Н. Зоркой, Ю. Ханютина, Л. Погожевой как раз в связи с их «чересчур завышенной» оценкой некоторых французских фильмов (см. «Огонек», 1968, № 27). С точки зрения Н. Толченовой, все это — порочные «фильмы замочной скважины».

«Охота на ведьм» и постоянно подогреваемый идеологический раж, назойливое выискивание крамолы — вот атмосфера, в которой протекала деятельность нашей критики и нашего кинопроката в застойные семидесятые годы. Возможности знакомиться с реальным процессом западного кино лишены были не только зрители, но и кинематографисты. Те же из них, кто такую возможность имел, пользовались ею весьма своеобразно. Например, кинокритик Х, посмотрев на каком-нибудь зарубежном фестивале фильм того же Годара, из-за слабого знания иностранного языка мало что понял, а вернувшись, в своем газетном или журнальном отчете принялся что есть мочи прорабатывать режиссера. Годар не святой, с его концепциями, часто эпатирующими и ложномногозначительными, можно спорить. Только желательно это делать со знанием предмета и без наклеивания ярлыков. Левоанархистский перекос многих годаровских картин возник в определенной общественно-культурной ситуации, и не надо предъявлять ему нормативных требований, будто он вырос на Арбате и состоит в местном райкоме на комсомольском учете.

Самое пикантное, однако, заключалось в другом. После статьи влиятельного критика Х фильм, преданный им прочувствованной анафеме, попадал в реестр особенно вредных, способных смутить души и развратить умы не то что простых зрителей, даже искушенных киношников. В результате вполне невинный фильм, даже попав в отечественный киноархив, хранился за семью печатями и оказывался недоступен... в том числе и кинокритику Х, ежели бы тому пришло в голову перепроверить свои легкомысленные зарубежные впечатления.

Трудно забыть и то, в какой нервозной атмосфере проходил показ фильмов крупных мастеров в программах московских кинофестивалей. Даже классическое в своем демократизме, гуманистическом и антифашистском звучании «Последнее метро» Трюффо сочли неприемлемым для публики из-за «еврейской темы»...

Эти нерадостные воспоминания необходимы для сюжета данной статьи, первоначально задуманной как обзор прошедшей в Центральном Доме кинематографистов панорамы авторского кино Франции. Показалось важным не столько описание самих фильмов, которых большинство читателей не видели и, вероятно, увы, не увидят, сколько размышление о том, в какой стадии находятся сейчас наши кинематографические контакты и что необходимо сделать, дабы изжить последствия культурной изоляции и приблизить нашу аудиторию к пониманию истинного положения дел во французском кино.

## Нашествие французов

За годы перестройки кое-что у нас с французским кино все же изменилось. Если не в прокате, то хотя бы в Доме

кинематографистов. Нам показали сравнительно нового Годара («Имя — Кармен») и совсем нового Лелуша («Осторожно, бандиты»).

Первый был принят с плохо скрываемым недоумением, и это неудивительно: фильм построен на самоцитатах из предшествующих лент режиссера, на изысканном эротизме, который подает интимное как органичную часть мира, заключенного в небрежно-изящную рамку кадра. Напряжение прорастает здесь сквозь ритуальную ритмичность действий всех персонажей — репетирующих оркестрантов; гангстеров, замаскированных под съемочную группу; полусвихнувшегося дядюшки героини, которого играет сам Годар. Прорастает взрывом обессиленной чувственности, побуждающей молодого работника полицейской охраны, презрев свой долг, ринуться за обольстительной грабительницей банков. Но в этом неравном союзе с самого начала зияет насмешливая трещина: мужчина в любовной гонке теряет свой социальный и половой статус; что же касается современной Кармен — ей не до любви, она работает! Классический любовный треугольник иронически разомкнут, а героя ждут физическое бессилие, пустота, слепая ярость.

Если в «Кармен» все-таки ощутимы скрепы апробированного бродячего сюжета, то новый фильм режиссера «Опасность справа» являет собой безумный ряд сплошных ассоциаций, густо замешанных на культурном контексте, доступном разве что знатокам. Да и те не все в восторге от этого коллажа из политических намеков, перекинутых в современность инверсий Лафонтена, Вольтера и Достоевского, то нарочито монотонных, то агрессивно-бравурных сцен. Их смысл — в осмеивании, тотальном развенчании так называемых истин как интеллектуального, так и обывательского толка.

Своенравный и капризный стиль Годара, за которым скрывается рациональная, кодовая природа его конструкций,— явление сложное, даже загадочное. Почему, например, откровенность самоцитирования не переходит той грани, за которой начинается самоплагиат?

Лелуш, начинавший с популярной адаптации открытий того же Годара, давно эту грань перешел, за что получил в словаре журнала «Кайе дю синема» характеристику «позор профессии». И это при том, что профессию он (сам классный оператор) знает как никто! При том, что с ним мечтают работать лучшие актеры Франции. И все же фильм «Осторожно, бандиты» (заурядная гангстерская история) лишь подтвердил, а последовавший за ним тоскливо-сентиментальный постскриптум к знаменитой ленте («Мужчина и женщина, 20 лет спустя») окончательно убедил, что этот режиссер к кругу явлений авторского кино не имеет никакого отношения. Не удалось ему в полной мере и другое — поднять на более высокий уровень вкуса кинематограф коммерческий: одни его ленты «испорчены» интеллектуальными претензиями, другие — в том числе две последние — откровенно примитивны.

Из антитезы Годар — Лелуш трудно, конечно, извлечь какие-то выводы, если не видеть того, что происходит «между». И вот наконец впервые за много лет известнейшие режиссеры, актеры, критики привезли на наш суд не коммерческое, но авторское кино Франции, составляющее ее гордость и престиж.

Поучительно было наблюдать за самой атмосферой встреч, представлений, дискуссий. В течение недели предполагалось показать около двадцати пяти фильмов — можно вообразить ажиотаж, охвативший кинематографистов и окололежащие сферы (непрофессиональных киноманов и представителей «нужных профессий»). Ажиотаж, впрочем, начал спадать уже на первом дневном просмотре, где был показан фильм Жака Деми «Комната в городе».

Этот режиссер, судьбе которого не всегда сопутствовала удача, имеет перед кинематографом неоспоримую заслугу: именно он снял в 1963 году картину «Шербурские зонтики», аналогов которой не было и нет в музыкальном кино.

Спустя двадцать лет Деми после постановок в Англии, США и Японии вернулся к атмосфере и стилю своих ранних картин. Это было и своеобразное возвращение в юность: режиссер жил в 50-е годы на атлантическом побережье, в Нанте, где происходили бои рабочих-забастовщиков с вооруженными отрядами полиции. Деми попытался соединить музыкально-живописный лиризм «Зонтиков» с острой социальной темой, которая редко с таким открытым пафосом звучит во французском кино. Фильм, выйдя в прокат у себя на родине, вызвал большие споры — как политического, так и эстетического свойства. Нашу публику он тоже привел в замешательство: и тому виной сразу несколько причин.

Сюжетный ход, использованный в кар-

«Ночи полнолуния», режиссер Эрик Ромер

«Без крова и вне закона», режиссер Аньес Варда

тине, как обычно у Деми, простодушен и мелодраматичен. Жена фабриканта, неудовлетворенная в личной жизни, влюбляется в рабочего, лидера забастовщиков, и уходит к нему «в чем мать родила», едва успев набросить на свое прекрасное тело меховое манто. Лирические дуэты («Какая у тебя нежная кожа...» — «А у тебя нежный взгляд») чередуются с хорами восставших рабочих, которые в финале падают жертвами карающих пуль. Форсированную условность этой музыкальной драмы полностью заглушил в нашем зале закадровый русский перевод, в котором утонули и остроумные речевые нюансы, и буйство певческой стихии.

К тому же нашего зрителя, несущего в своем культурном подсознании многие вульгарно-социологические опыты оперно-балетного толка, отличает особая чувствительность. И она работает против замысла картины, рассчитанной на умное, но вместе с тем предельно непосредственное восприятие. То, что является «экзотикой» для французов (сам показ забастовки, да еще в оперном, монументальном обрамлении, что способно напомнить разве что Делакруа), у нашей публики рождает куда менее возвышенные аллюзии. Например, многим памятна одна постановка на тему коллективизации, в которой Сталин пропевал в качестве боевой арии свою статью «Головокружение от успехов»...

Наконец, надо сказать, что Деми, почти в точности повторяя живописно-цветовую тональность «Шербурских зонтиков», резко ломает музыкальный и пластический строй, ставший неотъемлемой принадлежностью его прежних картин. Вместо напевно-меланхоличных мелодий Мишеля Леграна в фильме царит полная драматических обертонов музыка Мишеля Коломбье; вместо благородной холодноватой

красоты Катрин Денев — адаптированная экраном нервная, «кричащая» внешность актрисы Доминик Санда. Свести воедино все эти компоненты в новую гармонию вряд ли до конца удалось. Но путь художественного эксперимента, которым упорно идет Деми, невзирая на вздохи разочарования и неприятия, свидетельствует о сильном режиссерском характере. Оставалось только пожалеть, что мы не увидели новой его ленты «Автостоянка» — современной версии мифа об Орфее.

## В поисках «третьего пути»

Вернемся к реакции публики. Когда к концу демонстрации «Комнаты в городе» в зале появилась жена Жака Деми режиссер Аньес Варда, она упросила переводчика хотя бы на пять минут умолкнуть и включить оригинальную фонограмму финальной сцены. Зал, поначалу несколько растерянный, все же дружелюбно приветствовал гостью, а вечером в тот же день искренне аплодировал ее фильму «Без крова и вне закона» (о нем пойдет речь ниже). Но растерянность день ото дня усиливалась, ибо фильмы, привезенные французами, в своем большинстве никак не соответствовали ни вполне традиционным, ни самым смелым ожиданиям.

«Ночи полнолуния» Эрика Ромера обманчиво читались поначалу как бытовая, мелодраматически окрашенная зарисовка. Так оно и есть — на уровне сюжета. Молодая пара живет в симпатичном домике в парижском предместье. Луизе — кокетливой и своенравной — немного скучно со своим Реми, положительным и угрюмым домоседом. Ограждая себя от его ревнивых упреков, Луиза проводит свободное время среди парижских друзей, в атмосфере непринужденных бесед и светских вечеринок. Она снимает небольшую квартиру, при этом подчеркивая, что стремится только лишь к тому, чтобы время от времени побыть в одиночестве. Но в одну прекрасную ночь оказывается в постели со смазливым парнем, встреченным на вечеринке. А вернувшись к Реми, преисполненная раскаянья, обнаруживает, что тот всерьез увлекся ее подругой...

Никакой мелодрамы в действительности на экране нет, и зритель очень быстро это понимает. Статичные, замедленно-ритмично чередующиеся крупные планы героев, их речи, по видимости обращенные друг к другу, а на самом деле являющие собой внутреннюю саморефлексию,— все это явно «из другой оперы». Но из какой?

Фильму предпослан эпиграф, говорят, выдуманный самим режиссером: «Кто любит двух женщин — теряет душу. Кто живет на два дома — теряет разум». Последнее, быть может, не столь трагично, но в высшей степени характерно для той психологической коллизии, которую из фильма в фильм исследует Эрик Ромер. Эту коллизию можно определить как соблазн любопытства и дух противоречия.

В ранней короткометражной ленте Ромера «Булочница из Монсо» молодой человек ищет однажды встреченную на улице прекрасную незнакомку. Словно бы наказывая избранницу своего сердца за то, что она так долго избегает его, он все чаще заглядывает в булочную по соседству и влюбляет в себя хорошенькую продавщицу. В тот момент, когда она соглашается прийти к нему на свидание, герой сталкивается с той, которая казалась уже безнадежно утраченной. Оказывается, незнакомка сломала ногу и, живя напротив булочной, наблюдала все происходящее из окна. Герой достигает своей непосредственной цели, действуя вопреки ей. Остается выяснить, стоит ли усилий сама цель...

По существу перед нами модель всех фильмов Ромера, восходящих к традиции французского классического романа, в котором сфера чувств, наполненная не столько лирическим, сколько философским и психологическим содержанием, отражает превратности человеческих побуждений и парадоксы поступков. Со временем эти парадоксы у Ромера становятся все острее, драматичнее, что подчеркивает и изобразительная стилистика, всегда предельно выверенная и осмысленная. В «Ночах полнолуния» живописным камертоном к действию становятся холодные синеватые плоскости в духе абстрактных полотен Мондриана. Именно в эти тона выкрашивает стены своей парижской квартиры героиня фильма, взыскующая духовной независимости и одиночества. И она тоже добивается своей цели, еще не ведая, что за нее придется дорого платить. Истинный драматизм вносит в эту безупречно выполненную композицию актриса Паскаль Ожье, участвовавшая в картине начиная с самого ее замысла, а вскоре после съемок в расцвете молодости ушедшая из жизни.

Напряженность существования современного человека, брошенного, дезориен-

тированного в хаосе мироздания,— глубинный лейтмотив большинства французских фильмов, показанных в Москве. Это относится и к изысканному этюду из жизни артистических кругов («Поверженный Амур, или Любовь на земле» Жака Риветта), и к экстатической, как заклинание, драме любви и войны («Свобода, ночь» Филиппа Гареля), и даже к таким геометрически-детективным сюжетам, как те, что рассказаны Мишелем Девилем («Опасность в доме») и Жан-Пьером Моки («Агент-смутьян»). Относится и к «Парной мужской игре» Жан-Франсуа Стевенена и к «Семейной жизни» Жака Дуайона, где раскованность кинематографического повествования способна ввести в заблуждение и сделать почти невидимым тот жанровый сдвиг, за которым мы попадаем в мир несколько истерического абсурда.

Так вот: ощутить этот элегантный сдвиг, проникнуть сквозь барьер повышенной условности не так-то легко, не будучи посвященным в контекст самодвижения французского авторского кинематографа, в котором он пребывает вот уже около трех десятилетий, хотя так и не пришел пока к классическим устойчивым формам.

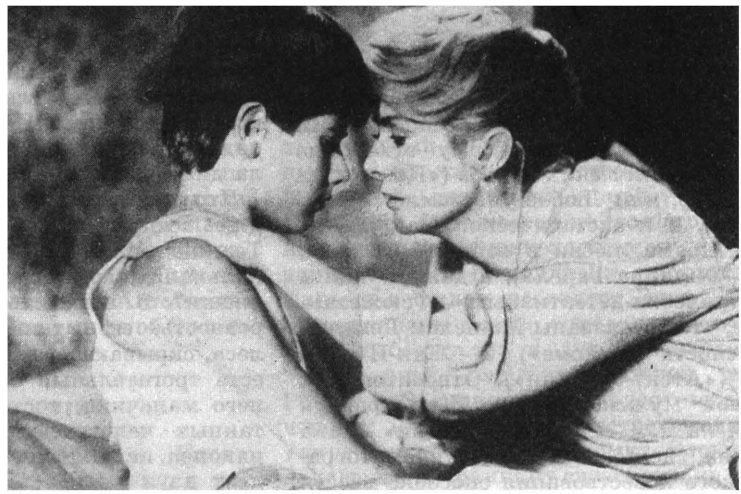
Конечно, «новая волна», захлестнувшая французский кинематограф тридцать лет назад, сильно повлияла на кинолексику, раздвинула границы возможностей киноискусства. Сами же ее деятели оказались перед выбором: или быть вечными авангардистами (как Годар), или работать на потребу публике (как Шаброль, чей фильм «Маски» в программе авторского кино выглядел недоразумением), или искать третий путь. Этот путь пролегает где-то посередине и состоит в том, чтобы поднять до уровня изящной интеллектуальной игры банальности и штампы массового сознания, одновременно отвергая и преобразуя их. Больше других это удалось Франсуа Трюффо, но даже в его творчестве, неизменно отличавшемся высокими артистическими амбициями, случались впадины и провалы. Оценить его усилия можно, лишь собрав воедино и осмыслив все из сказанного этим вдохновенным поэтом экрана.

И еще одно соображение. «Третий путь» почти не имеет точек касания с нашей кинематографической ситуацией, как она сложилась за последние годы. Плохо ли или же хорошо, но у нас заведомо предполагается разрыв между кино авторским (Параджанов, Тарковский) и «нормальным». Французы привезли как раз-таки нормальное кино, в которое одновременно попытались вдохнуть нечто личное и сокровенное. И это заведомо создало ряд недоразумений, жертвой которых стала даже искушенная публика.

Что, казалось бы, проще, элементарнее для восприятия, чем картина Андре Тешине «Место преступления» — криминальная мелодрама из провинциальной жизни? В ней есть роковая любовь и ревность, есть таинственная атмосфера леса, скрывающего беглых преступников, есть трогательный образ тринадцатилетнего мальчика, постигающего мир запутанных человеческих отношений. Есть, наконец, психологический и пластический дуэт двух прекрасных актрис — Катрин Денев и Даниель Дарье, одна из которых играет мать, а другая бабушку юного героя. Но именно нагромождение разноплановых мотивов, одни из которых тяготеют к Диккенсу, другие к Бергману, а третьи к бульварному чтиву и притом существуют на экране как бы раздельно, делает совершенно расплывчатой художественную ткань фильма. Любителю простых зрелищ наверняка показалась скучной построенная на психологических полутонах первая половина ленты. А когда ближе к финалу из красного «рено» появилась веснушчатая мужеподобная девица, похожая на Мика Джаггера, и разрядила пистолет в своего неверного друга, а потом пустила красивый автомобиль под откос, сведя счеты с собственной жизнью... тут уж наступил черед испытать чувство дискомфорта интеллектуалам, помнящим финал великой картины Трюффо «Жюль и Джим».

То, что Тешине, которого Трюффо привел сначала в критику, а затем и в режиссуру, не хватает страсти, иронии и вкуса своего учителя,— факт, как говорится, его биографии. Но вот другой фильм, принадлежащий одному из пионеров «новой волны» Луи Маллю, и над ним тоже витает, смущая неизбежностью сравнения, тень Трюффо. Кажется, покойный режиссер мог бы, даже должен был снять именно такую ленту — утонченную, пронзительную, ностальгическую. Впрочем, зачем? Сам материал фильма Малля «До свидания, дети» — чувствительные перипетии мальчишеской дружбы, трудности вхождения подростка во взрослую жизнь, яд антисемитизма, отравивший обывательское сознание в годы оккупации,— все это уже успел поведать Трюффо в своих фильмах и воспоминаниях.

Малль своей новой работой, собравшей



«Место преступления», режиссер Андре Тешине

«Дурная кровь», режиссер Лео Каракс

целую коллекцию «Сезаров»[1], засвидетельствовал, что поэтическая культура, стилевая отточенность, безупречный вкус не иссякли во французском кино. Но у Трюффо было еще и другое — присущая одному ему нежность прикосновения к тайнам, к незаживающим ранам жизни. Не только дети, но и взрослые мужчины и женщины в его фильмах страдают душевной уязвимостью; это поистине дети XX века, его жестокой и неуправляемой логики. Психологический реализм Трюффо проникает даже в полупародийные стилизации авантюрно-бульварной сюжетики, как и наоборот: самая обыденная житейская история обретает под взглядом его камеры обаяние волшебной сказки.

Не скажу, что Трюффо может быть понят во всем его художественном объеме без затраты интеллектуальных усилий. Но, по крайней мере, угадываешь, к чему и зачем эти усилия прилагать. Смотря же фильмы Девиля или Риветта, порой ощущаешь пустой, почти непроницаемый слой эстетического лака, которым покрыты вечные, как мир, контуры человеческих отношений. И чувства сопричастности к ним не возникает.

Обо всем этом и зашла речь на первой же дискуссии, состоявшейся в рамках французской панорамы. Пытаясь объяснить, почему на утро после первых показов собралось так мало заинтересованных собеседников, почему противоречивой была реакция зала на привезенные фильмы, знаток французского кино Михаил Ямпольский заговорил о трудностях вхождения в зону чужой эстетики, имея в виду то положение, в которое было поставлено большинство наших зрителей. Подобный аргумент вызвал резкое неприятие со стороны гостей. Возглавлявший французскую делегацию Бертран Тавернье кипел от возмущения: какой «эстетический лак», какая «герметичность», когда эти же самые фильмы посмотрели миллионы людей во всем мире?!

Можно понять огорчение французов, пришедших на разговор с коллегами и обнаруживших в зале вместо режиссеров или на худой конец драматургов всего-то несколько критиков, а то и вовсе случайную публику. Но эмоция плохой советчик там, где нужен анализ. Только он способен объяснить, как произошло, что среди нашей кинематографической аудитории, всегда славившейся живым интересом к тому, что делается в мире, теперь, когда открылись шлюзы, этот интерес быстро насытился и поостыл. А когда одного маститого режиссера пригласили на встречу с Аньес Варда (она до сих пор не забыла, как аплодировал огромный зал в Москве ее давнему фильму

[1] «Сезар» — высшая кинематографическая премия во Франции.

«Клео от 5 до 7»), в ответ послышалось: «Варда? А кто это?»

Требует подробных размышлений и то, что происходило на просмотре уникальной девятичасовой ленты Клода Ланцманна «Шоах» — трагической документальной саги об уничтожении евреев нацистами. Этот фильм, построенный практически без единого кадра старой хроники, только на синхронных интервью свидетелей, палачей и жертв геноцида, обладает магической силой, постепенно затягивающей зрителей в круги земного ада. Но большинство не выдержало изнуряющей настойчивости этого приема и покинуло зал, не добредя и до половины экранного марафона.

Куда проще рождался в зрительном зале контакт с фильмами Тавернье «Страсти Беатрис» и «Около полуночи». Но проще — не означает просто. Разные по стилю и по материалу, эти ленты демонстрируют творческий диапазон режиссера, снискавшего общее уважение, прочный авторитет своей неуемной энергией и бескорыстным служением музе кино. «Страсти Беатрис» — фильм, в котором изначально заложено гораздо больше художественного риска: ведь действие его происходит в эпоху средневековья, а страсти исследуются вполне современные. И здесь не обошлось без некоторого недопонимания; впрочем, как рассказали французские критики, даже у себя на родине картина была принята прохладно.

Так что выводы, которые стоит сделать из упомянутой встречи, требуют расширения и углубления. Во времени и в пространстве. Ибо сегодня, в пору «новой зрелищности» и технических чудес, авторское кино во всем мире испытывает трудности в своих отношениях с реальным зрителем. Эти трудности усугубляются, когда последний не имеет хотя бы минимального права выбора, на протяжении лет лишен возможности отдать предпочтение фильму того или иного типа.

На парижских экранах вы при желании можете увидеть в течение одной недели и самые модные, самые новые ленты мирового кинорепертуара, и его общепризнанную классику — Бунюэля, Хичкока, Пазолини, Ромера, Тарковского... Отсюда не следует, что вкусы широкой публики на Елисейских полях особенно изысканны. Зато с уверенностью можно утверждать, что она, публика, естественным образом дифференцируется, выстраивается в репертуарном хаосе и избегает столь частых и типичных для нас элементарных недоразумений.

## Люди без неба

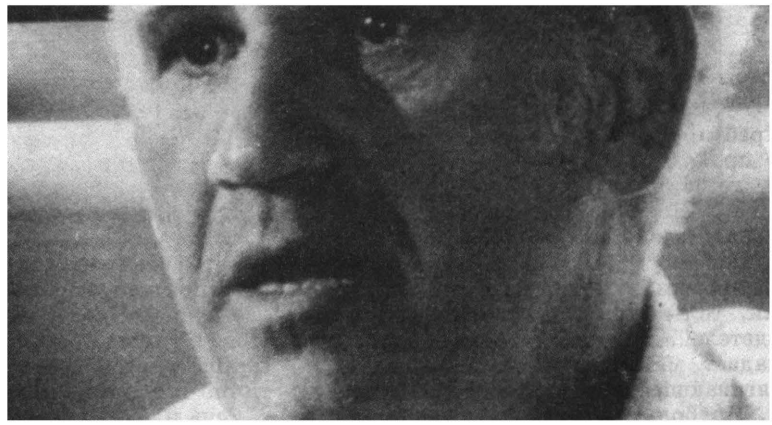
А что если присмотреться к фильмам французской панорамы без оглядки на возможное встречное недопонимание? Ибо в иных случаях, если недопонимание и есть, оно, так сказать, онтологично и неизбежно.

Речь идет прежде всего о таких исключительных по своему духовному потенциалу и уже потому «трудных» произведениях, как «Деньги» живого классика «десятой музы» Робера Брессона. На полтора часа мы погружаемся в аскетичный мир страстей, спрятанных глубоко внутри человеческой души и выходящих наружу лишь в обличье бесстрастных поступков.

Для русского зрителя «Деньги», по идее, должны представлять особый интерес: в основу фильма положена повесть Льва Толстого «Фальшивый купон». Повесть из числа тех, которые сам автор считал нравоучительными, при этом несущая на себе печать острой наблюдательности и духовных прозрений великого психолога.

Брессон, напротив, принципиально антипсихологичен: его персонажи, которых никогда не играют знаменитые актеры, могут показаться одномерными. Но вглядитесь в их лица: в каждом из них, даже самом заурядном, есть отблеск потаенной красоты, но именно только *отблеск*, ибо источник света незрим, как незримо над их головами небо на протяжении почти всей картины. Небо мелькнет в кадре лишь однажды — на его фоне мы увидим фигуру немолодой печальной женщины, которой вскоре суждено стать жертвой избравшего преступный путь Ивона, главного героя фильма. Все остальное время, когда люди на экране разменивают фальшивые купюры, когда лжесвидетельствуют, когда воруют, покрывают или предают друг друга и, наконец, отнимают последнее, что есть у человека,— жизнь, мы ощущаем низкую, локальную точку съемки, как бы давящую, пригибающую героев, замыкающую их в стенах квартир, магазинов, судебных помещений и тюремных камер.

Мы не видим отражения душевной жизни в их глазах, не слышим человеческих нот в диалогах. Самые чудовищные поступки совершаются молча, без надрывов



«Шоах»,
режиссер
Клод Ланцманн

«До свидания, дети»,
режиссер Луи Малль

и аффектов, самые тяжкие потрясения переживаются бессловесно и бесслезно. В этой гулкой тишине и безмолвии выделяется лишь один «говорящий» персонаж — это деньги, банкноты, разрушающие человеческую душу бумажки, переходящие из рук в руки. Руки — не менее выразительный персонаж картины: они считают купюры, натягивают перчатки, они хватаются за топор... Сквозные пластические лейтмотивы фильма — карта Парижа, по которой выверен план ограбления; письмо жены Ивона, где она сообщает о том, что не будет ждать его из тюрьмы... Брессон — один из немногих сегодняшних режиссеров, работающих в манере, близкой немому кино с его приверженностью к крупному плану, к детали, к отраженному действию. Так показано и самое страшное среди преступлений Ивона: мы не видим, как он убивает, видим только лежащие бездыханные тела, ме-

чущуюся собаку, слышим удар топора по лампе, бросающей последний отблеск света на лицо той самой печальной женщины, приютившей героя и безвозмездно творившей добро.

Говорят, фильм сделан под знаком не столько Толстого, сколько Достоевского, которого Брессон в свое время экранизировал. Но разве двух гигантов русской литературы не объединяет отвращение к бескрылому прагматизму, который ведет к пониманию свободы как материального процветания и моральной вседозволенности? В своем нравственном максимализме Брессон близок Толстому: нет маленького зла, а есть его большие последствия.

Труднее понять, откуда рождается в фильме толстовская идея «поглощения» зла добром. Скорее всего, из статичной, но внутренне напряженной, напоминающей фламандскую, живописи человеческих портретов. Они несут в себе возможность сострадания и очищения. Финальное признание Ивона в содеянном — следствие неистребимости, странной «живучести» добра. В отличие от Толстого, Брессон не развивает тему «наказания», нравственного перерождения героя. Это фильм о преступлении, которому потворствуют корысть, ложь, разобщенность людей, слепой случай, всегда враждебный человеку.

Брессон, требовательный и непреклонный, снявший за свою долгую жизнь немногим более десятка картин, как никто другой,заслужил право называться Автором. Причем в понимании, близком русскому, — и не только потому что ставил наших классиков. Тарковский, например, вдохновлялся его фильмом «Дневник сельского священника» по Бернаносу; брессоновские картины служат эталоном и для некоторых представителей новой генерации советских режиссеров.

Не мудрено: завораживает художественная гармония, достигнутая при редком аскетизме выразительных средств. Ни профессиональный актер, ни цвет, ни даже звук в принципе не обязательны для брессоновского мира. Что же обязательно? Величайшая серьезность и нравственный ригоризм, в чем нетрудно усмотреть безошибочные признаки глубинной религиозности, особого мессианского склада личности, не подверженной влиянию преходящей конъюнктуры.

Когда в прошлом году в Канне был награжден высшей наградой фильм Мориса Пиала «Под солнцем сатаны», заговорили о возрождающейся традиции Брессона. Не только потому, что картина поставлена по роману того же Бернаноса. Пиала, как и Ален Кавалье в «Терезе», использует религиозную фактуру, рефлексии католического сознания и подсознания, пытаясь высечь из них искру трагического стоицизма. Похоже, что это реакция на импровизационную раскованность, чрезмерную «легкость» светских сюжетов (которым отдали дань в том числе и двое названных режиссеров). Реакция психологически объяснимая, но вряд ли способная сама по себе вывести современников «новой волны» к классическим высотам.

Качествами Брессона легче восхищаться, нежели их воспроизводить: аскетизм оборачивается эстетической бедностью, простота — оголенностью конструкций. Холодная геометричность и живописная симметрия характеризуют как экранное житие монахини Терезы, реально существовавшей и объявленной святой, так и вымышленную Бернаносом историю деревенского священника в ее кинематографическом переложении. И хотя оба фильма безусловно принадлежат к, увы, сужающемуся кругу явлений духовных, они не становятся явлениями опорными, фундаментальными. А в биографии своих создателей (в рамках панорамы был показан, кстати сказать, и фильм Пиала «За нашу любовь») стоят скорее особняком.

## Метафизический холод. Компьютерное поколение

Вторым (наряду с Брессоном) свидетельством пока еще не иссякших потенций авторского кино стала картина Аньес Варда «Без крова, вне закона». Как и «Деньги», она может быть при желании трактована чисто социологически, воспринята в качестве обвинительного акта о состоянии общества, где страдают и умирают бездомные. Так, собственно, и писали наши критики и журналисты. Между тем речь в ней идет не совсем об этом. Пожалуй даже — совсем не об этом.

Героине фильма — семнадцать; ее воле, напору и темпераменту трудно не позавидовать. Еще труднее представить, чтобы такая не могла себе найти место под солнцем, как-то обустроить свое житье-бытье, хотя бы в духе благородной бедности. Но этой строптивой бродяжке решительно чужды монотонная упорядоченность и рутинный труд; она без раздумий уходит отовсюду, где брезжит угол, работа, человеческое сближение. Либо «уходят» ее, потому что ее всегда слишком много и

слишком много в ней острых углов, которые не укладываются ни в какую из предлагаемых моделей компромисса.

Эта густонаселенная картина является в то же время монофильмом — криком о человеческом одиночестве и метафизическом холоде жизни. Хотя есть в нем и холод сугубо физический, он-то и становится непосредственным виновником смерти девушки, найденной поутру в канаве. Некоторые причислили этот момент к трудностям восприятия картины нашим зрителем. Выходцу из суровых климатических зон и впрямь в диковинку, чтобы вот так, насмерть замерзнуть при температуре минус два. Но Варда знала, что делала, разворачивая события фильма на юге Франции, среди платанов и виноградников. Ведь даже если холод кажется противоестественным или, так сказать, субъективным, он не перестает мучить, жечь и преследовать человека. Так, по пятам, преследуют героиню людская злобность и нетерпимость, подозрительность и похотливость, а в конечном счете — беспредельное равнодушие.

Режиссер никоим образом не творит из своей героини символ протеста, а тем более — нравственное мерило всех ценностей. Актриса Сандрин Боннэр (блестяще сыгравшая у Пиала в фильмах «За нашу любовь» и «Под солнцем сатаны») и здесь на высоте: с бесстрашием юности и с редкой для этой поры актерской жизни драматической мощью акцентирует она «неприятные» стороны своей героини. Она никому не несет зла, но не делает и добра. И все же, когда погасла эта никому не сгодившаяся жизнь, на земле стало еще более пусто и одиноко.

Аньес Варда не обвиняет ни кого-либо конкретно, ни общество в целом; она ищет живых свидетелей, спутников последних недель умершей, и если те оказываются в чем-то виновными, то не потому, что таковы их намерения или такова власть управляющих ими механизмов. Просто ни у кого не нашлось внутреннего тепла, чтобы согреть ближнего, особенно если он так отличается от вас.

Спустя четверть века после всемирного триумфа «Клео от 5 до 7» Аньес Варда сделала свой второй этапный фильм. Авторское ви́дение инспирировано здесь нелегкой задачей — пробудить участие к человеку вне зависимости от того, «заслуживает» ли он этого «честным трудом» и «моральными принципами». К человеку, чья единственная прерогатива — свободно жить и умереть. Постановка вопроса, невозможная для «моралиста» Брессона, но ставшая возможной для «экзистенциалистки» Варда, обогащенной собственным непростым жизненным опытом.

На протяжении всех лет после «Клео» Варда экспериментировала в самых разных направлениях. Но больше всего ее, кажется, занимала рефлексия по поводу глобального наступления массовой культуры. Может быть, именно в том, что жизнь становится все более похожей на рекламный проспект, на «кухонный» сюжет бульварного чтива, и кроется загадка всеобщего метафизического холода?

Варда еще в молодости прославилась как классный фотограф, никогда не прекращала снимать документальные сюжеты. На всем, что она делала, отпечатались безупречный вкус и восходящая к классической внутренняя культура. Но документированная правда жизни пришла в противоречие с традицией: эстетика комикса, кича и поп-арта внедрилась в повседневный быт, в массовое сознание: не отсюда ли весь комплекс проблем, вставших перед «новой волной»?

«Без крова, вне закона» (как и новые ленты Ромера и Малля) указывает путь назад, к принципам «прямого кино», хотя и пропущенного через фильтр эстетизации. Найдет ли продолжение эта тенденция?

Лео Каракcу, самому молодому из авторов московской панорамы, двадцать семь. Но и он, во всяком случае, если судить по его картинам, уже принадлежит к тому новейшему типу гомо сапиенс, который формировался параллельно смене нескольких поколений компьютеров. Его фильм «Дурная кровь» — самое неожиданное и парадоксальное произведение, переворачивающее с ног на голову понятие авторского кино.

Дело не в том, что в картине активно задействованы элементы популярных жанров — фантастики, триллера, мелодрамы. И даже не в том, что в структуру фильма вводятся парафразы известных кинопроизведений. Все это было раньше, у того же Трюффо, у того же Годара. Дело в том, *как и для чего* это делается.

История, повествуемая Караксом, сама по себе не так уж интересна и к тому же не вполне внятно изложена. Где-то в недалеком будущем цивилизованный мир поражает смертельная болезнь, наподобие СПИДа (она передается половым путем в том случае, когда ласки дарятся без любви). Главный герой Алекс после гибели отца оказывается втянут в борьбу двух ша-

ек за обладание вакциной против вируса. Он уходит от своей возлюбленной и встречает другую женщину, пытается постичь ее тайну. В конце концов, ухитрившись выкрасть вакцину благодаря чудодейственной ловкости своих рук, Алекс погибает от пули преследователей.

Но поверх этого чисто функционального сюжета в фильме присутствует новое восприятие жизни и культуры, заложен свежий эстетический код. Мы словно бы находимся в неуловимо «сдвинутом» пространстве, напоминающем страшноватый антимир и вместе с тем — глянцевую обложку рекламного журнала: причем одно нисколько не противоречит другому. До боли густые, неестественно яркие тона; поразительная контрастность «теплых» ночных съемок; необычайной красоты лирические сцены — на лесной поляне или... в воздухе, когда герой с героиней, обнявшись, повисают на одном парашюте: всюду разлито чувство безысходности. Все это увидено особым, сверхпристальным зрением — с четкостью до галлюцинаций. Причем субъективность, «косноязычность» ви́дения опять-таки не противоречит насыщенной зрелищности, не переходя ни в безвкусие, ни в чистый изыск. Скрепляет эту странную гармонию, сотканную из диссонансов, удивительный герой, мальчишка вне возраста, с повадками и лицом мутанта, напоминающий другого Алекса из знаменитого «Заводного апельсина» и слегка — нашего Плюмбума. Это чудно́е существо не столько характером, сколько самой своей пластикой, психофизикой вызывает смесь разнообразных чувств с доминирующим привкусом грусти.

Важнейшая сцена фильма — завораживающе долгий пробег Алекса под музыку современного шлягера — вызывает мгновенную аллюзию с Бельмондо, «на последнем дыхании» неистово бегущим туда, где брезжит «прямая черта между жизнью и смертью». Каракс «выбрасывает» кадры своего фильма по принципу компьютера: в «клеточках» его совершенной памяти — и классические мизансцены мирового кино, и ритмы сногсшибательных боевиков, и музыкальные фразы из Прокофьева, Бриттена,и многое другое. Но это не Годар с его неустанной рефлексией, иронией по поводу всего и вся, со становящимся все более нарочитым и старомодным абсурдизмом. Каракс как рыба в воде ощущает себя в гипнотически чувственной эстетике видеоклипа, электронного монтажа, содержание которой хотя и программируется заранее, но подсознательно формируется у зрителей непосредственно в каждый момент соприкосновения с экранной реальностью.

То, что «новая волна» в свое время прокламировала как спонтанность, ныне уже не воспринимается в этом качестве, как еще ранее так перестал восприниматься сюрреализм. Быть может, это и есть на сегодняшний день главная проблема авторского кино, обнажившего свои доселе не столь явные рациональные подпорки. Напротив, авторизованная модель так называемого коммерческого кино (а Каракс тяготеет именно к ней) становится более привлекательной, в том числе для интеллектуалов. Ибо она дает возможность наслаждаться далеко не примитивной игрой компьютеризированного сознания, изобретающего «новую естественность».

●

Итак, французская панорама со всеми своими сбоями, парадоксами и уроками позади. Наши гости подчеркивали во время встречи, что приехали для дискуссий, а не для того, чтобы торговать своими работами. Но «Совэкспортфильм» не бездействовал и проявил интерес к привезенной программе. Что же ниспоследует дальше? Быть может, и широкий советский зритель все же получит возможность узнать поближе неизвестное французское кино? Хотя бы такой его шедевр, как «Деньги»? Или «Без крова, вне закона» — фильм, по непонятным причинам дважды отклоненный закупочной комиссией? Наконец, не исключено, что могла бы сломать стереотип восприятия французского фильма и одновременно вызвать живую активность зала и «Дурная кровь».

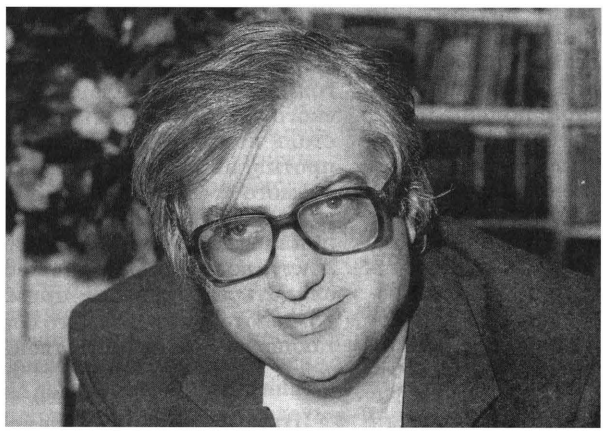
Стоит только начать...

Портреты

*А. Брагинский*

# На подъеме

## Встречи с Бертраном Тавернье



Бертран Тавернье

...Февраль 1988 года. Союз кинематографистов. Я сижу рядом с Тавернье и вспоминаю нашу первую встречу в 1975 году на IX МКФ в Москве, куда он привез фильм «Пусть начнется праздник». Он мало изменился, разве что поседел. Тогда за его плечами были только две картины, теперь их девять. Некоторые фильмы Тавернье собирали больше зрителей, другие — меньше, были у него ленты, отмеченные премиями и наградами, были и те, что оставались в тени. И все же можно смело говорить, что карьера этого режиссера в кино сложилась счастливо. Он не знал горечи провалов.

Бертран Тавернье родился 25 марта 1941 года в Лионе в семье издателя известного журнала «Конфлюанс» («Слияние»), с которым сотрудничали многие передовые люди того времени. С гордостью вспоминает Бертран, как отец во время оккупации скрывал в своем доме Луи Арагона. Бабушка Тавернье была пианисткой и переводчицей Альберто Моравиа. Когда семья перебралась в Париж, будущий режиссер поступает в лицей, где, кстати, сидит за одной партой с Фолькером Шлёндорфом. Становится завсегдатаем парижских кинотеатров и Синематеки, там-то и родилась стойкая любовь Тавернье к французскому кинематографу 30-х годов и тем его корифеям, которые трудились после войны. С этого же времени возникает и интерес к американскому кино, что найдет свое отражение много позднее в монографии «Тридцать лет американского кино», написанной Тавернье в соавторстве с Ж.-П. Курдесоном. Высоко чтит режиссер и советское киноискусство, хорошо знает творчество Довженко, Козинцева и Трауберга, Барнета.

Поступив в Сорбонну на факультет права, он издает газету «Этрав», а вскоре переходит на факультет литературы и науки. В 1961 году Мельвиль приглашает двадцатилетнего юношу поработать стажером на его картине «Леон Морен, священник». Тавернье совсем забрасывает

учебу. Родители не против его увлечения кинематографом, но в таком случае пусть сам зарабатывает на жизнь. И Тавернье начинает писать заметки, репортажи, критические статьи для «Леттр франсез», которую редактировал Луи Арагон, а киноотделом ведал Жорж Садуль; в «Синема», где его коллегами были будущие режиссеры Ив Буассе, Рене Жильсон, Мишель Мардор, в «Позитиф» и даже «Кайе дю синема». Следующий этап — должность пресс-атташе при ряде режиссеров — должность, сочетающая журналистику и рекламу. Он рекламирует «Око лукавого» Шаброля, «Безумного Пьеро» Годара, картины Соте, Гренье-Деферра, Форда, Лоузи, Хоукса, Олтмена.

В 1963 году продюсер «новой волны» Жорж де Борегар привлекает его для участия в киносборнике короткометражек «Поцелуи». Без гонорара, без «звезд» — только минимальная группа, аппаратура, пленка и обязательство снять двухчастевку за пять дней. Тавернье ставит «Поцелуй Иуды». Через год еще одну короткометражку «Удача и любовь» в сборнике «Шанс и любовь». Вспоминая эти фильмы, Тавернье судит их достаточно сурово: «Это были довольно убогие, безличные фильмы. Два детективных скетча, весьма похожих на американские. Но они позволили освоить азы профессии. Не так-то просто рассказать историю за двадцать минут!»

Дебютант чувствовал, что еще не готов к большому фильму, хотя предложения были. Свою первую полнометражную картину он снимет в 1974 году по роману Жоржа Сименона.

На мой вопрос, какое место он отводит себе во французском кино, он ответил, вспомнив «новую волну»:

— Я не был безусловным поклонником «новой волны». Но я уважал бойцовский характер ее создателей. Нам, пришедшим вслед за ними, они расчистили почву. Мы усвоили многие достижения мастеров новой волны — умение снимать дешево, работать в естественных интерьерах, пользоваться ручной камерой. Мы сохранили ту же свободу, но расширили тематику. Что касается меня лично, то я был (да и остался) приверженцем исторического кино, фильмов плаща и шпаги. Я и сейчас люблю Дюма. Поэтому меня считали апологетом «кино-бис». Составленные мною списки лучших десяти фильмов года всегда становились предметом насмешек для моих коллег — меня считали сумасшедшим или эксцентриком... Но я был искренен.

Работая пресс-атташе, Бертран Тавернье знакомится с Филиппом Нуаре, тогда уже известным актером. Они решают сделать вместе фильм.

— Мы никак не могли найти продюсера. Мне не отвечали даже люди, которым я помогал, которые хорошо меня знали. Нуаре был все время рядом. Мы вместе обивали пороги кинокомпаний. Он громче меня кричал и возмущался. Это настоящий друг. Мы с ним уже сняли четыре картины и недавно опять говорили о том, что будем работать вместе. Поразительно цельный, острый, умный человек. Откликнулся на наши просьбы только Раймон Данон — получив его согласие, я обратился к старым сценаристам Жану Ораншу и Пьеру Босту, чтобы они написали сценарий.

— Почему именно к ним?

— Потому что я давно следил за их работой в кино, потому что считал их более современными, чем их молодых коллег. Перу этого тандема был присущ наступательный тон и полемичность, в которой я нуждался, да и политические акценты они использовали не только тогда, когда это вошло в моду. Так вот, по моей просьбе они перенесли действие романа Сименона «Часовщик из Эвертона» из США в мой родной город Лион, ввели некоторые важные побочные линии, новых персонажей: образы полицейского Гибу (Жан Рошфор), профсоюзного деятеля (Жак Дени). В романе сын героя совершает убийство, чтобы завладеть машиной, у нас — чтобы защитить девушку. Мы хотели, чтобы отец, не зная всего этого, задал себе вопрос: «Почему он так поступил?»

Фильм «Часовщик из Сен-Поля» имел заслуженный успех, получил премию Деллюка, словом, дал Бертрану Тавернье путевку в большой кинематограф. Когда вспоминаешь все, что режиссер сделал потом, невольно отмечаешь его ориентацию на демократические слои, на широкого зрителя, которого он старается не просто развлечь, но которому хочет что-то сказать, объяснить, в чем-то убедить. При этом кто бы ни писал сценарии его картин, им всем неизменно присуща общая структурная особенность: экранное действие вращается вокруг двух персонажей, причем конфликт между ними всегда прописывается на злободневном социальном, подчас политическом фоне.

Вспомним эти центральные конфликты его лент — они позволяют лучше понять то, что говорит сегодня Бертран Тавернье.

В картине «Пусть начнется праздник»

(1975), исторической притче о регентстве Филиппа Орлеанского, Тавернье интересует столкновение героя с обществом XVIII века, с циником аббатом Дюбуа, на фоне «восьми лет, которые потрясли Францию», по словам режиссера. В «Следователе и убийце» (1976) — противостояние следователя-карьериста Руссо и безумца, которого он не имел права посылать на эшафот, зная о его болезни, и все это в контексте бурных политических событий конца XIX века, дела Дрейфуса и первых социальных битв рабочего класса. В «Избалованных детях» (1977) анализируются сложные отношения кинорежиссера и молодой женщины, которая заставляет героя по-новому взглянуть на жизнь простых людей, на проблему феминизма. В «Преступном репортаже» (1980) в центре был конфликт личности и бездушной, антигуманной телевизионной индустрии, манипулирующей людьми. В «Неделе отпуска» (1981) Тавернье подробно исследует борьбу молодой учительницы с самой собой. В «Большой уборке» (1981), одном из самых яростных своих фильмов, он рассказывал о «войне» полицейского со своим окружением. В «Воскресенье за городом» (1984) — единственном, пожалуй, нет острого конфликта: это самый лирический из фильмов режиссера, непосредственно связанный с «Около полуночи» (1986).

Итак, перед нами художник, последовательно отстаивающий свою позицию, верный своим убеждениям. И — своим друзьям: скажем, Филиппу Нуаре, Кристин Паскаль, Ораншу и Босту. Верен Тавернье и своим истокам, своим учителям и кумирам.

— В своих первых шагах в кино я стремился, используя формальные достижения «новой волны», продолжать традиции Жака Беккера, Жана Ренуара, Жюльена Дювивье, Клода Отан-Лара. Правда, Отан-Лара теперь стал злым и несправедливым человеком, в его книгах есть суждения, которые отдают шовинизмом, он один из немногих кинематографистов поддерживает крайне правую партию Ле Пена. Названные мною режиссеры делали чисто французские картины. Как и Трюффо, конечно. Я всегда стремился равняться на них.

Кинематограф состоит из «шахтеров» и «крестьян». Одни действуют в глубине, другие — на поверхности земли, выращивая культуры, без которых нельзя жить. К первым я отношу Ингмара Бергмана, себя ко вторым, как и Форда, к примеру, или Кубрика...

— Многие ваши картины так или иначе соотносятся с французской историей. Ваше отношение к историческому жанру?

— Частично я уже ответил. Добавлю: к историческому фильму я отношусь как к фильму о современности. Ведь лента о далеком прошлом снята с определенным прицелом, она может заставить зрителя задать себе вопросы, вызвать вполне живой отклик. Особенно если фильм будоражит, если ему свойственна полемичность. История — не антикварный магазин. Ее суть — страдания людей. И поэтому рассказ о жестокостях той или иной эпохи, о несправедливости не может устареть. К сожалению, французы по отношению к своей истории проявляют своего рода шовинизм. Скажем, у нас не поставлено ни одного фильма о деле Дрейфуса, почти нет картин о Парижской коммуне. Я всегда, с детства интересовался историей: надо знать свои корни, да и потом если стремишься оценивать свое прошлое объективно, честно, тогда и на сегодняшний день смотришь честнее. Отец приучил меня читать Гюго, в юности я воспитывался на спектаклях Жана Вилара. Большое воздействие оказали на меня американцы, которые умеют великолепно использовать свою историю в кино. Но я никогда не абсолютизировал Историю. Она всегда служит «подпоркой» для воплощения конкретной задачи, для постановки актуальной проблемы.

— Ваши герои часто сталкиваются друг с другом, словно рыцари на турнире...

— Это намеренно. Я начинаю делать фильм, когда испытываю чувство протеста против чего-то. Потому в центре моих картин, как правило, бунт — это и бунт регента Филиппа Орлеанского, и противоборство полицейского с полицейской системой, это бунт Франсуа де Кортемара против бога. Я люблю силовые отношения между своими персонажами...

— Тогда о чем фильм «Около полуночи»?

— О доброте, которая способна вершить чудеса и вести борьбу с равнодушием, меркантилизмом.

— Расскажите, как создавался этот фильм.

— Сначала надо назвать американского продюсера Ирвина Винклера, для которого я снял документальную ленту «Миссисипи блюз» — о неграх-джазистах. Однажды в Париже во время обеда он сказал, что хотел бы сделать со мной игровую картину. Нет ли у меня сюжета? Я ответил, что хотел бы рассказать об амери-

канском джазмене, приехавшем в Париж в конце 50-х годов. Спустя некоторое время он позвонил и сказал, чтобы я писал сценарий. Затем, восстанавливая истоки своего замысла, я должен также упомянуть фотографию Лестера Янга, которую я увидел в парижском отеле «Луизиана». По его взгляду чувствовалось, что он раздавлен, одинок, что близок к смерти. Я подумал: надо сделать фильм о том, что он видит перед собой. Сначала мы с моим соавтором Дэвидом Рейфиелом, с которым уже однажды работали вместе над фильмом «Преступный репортаж», задумали рассказать о музыканте, сбежавшем от маккартистов, но потом поняли, что тогда

«Около полуночи»

политический сюжет «съест» джаз, а мы стремились сделать музыку третьим героем картины. И тут мне встретился человек, хорошо знавший Бада Пауэлла. Сюжет стал обрастать подробностями, и постепенно наш сценарий стал рассказом о художнике и его почитателе, об эгоизме людей, которые хотят спасти мир, а не видят, что творится у них под носом. Так определился герой, которого мы назвали Дейлом Тернером, но образ этот навеян реальными биографиями Бада Пауэлла и Лестера Янга. Я только не знал, должен ли он умереть в конце...

Сами американцы не сняли ни одной картины о таких корифеях, как Пауэлл и Янг. Негры у них играют военных, полицейских, мусорщиков. В музыкальных же лентах музыканты, как правило, белые: к примеру, Де Ниро в фильме «Нью-Йорк, Нью-Йорк» Скорсезе.

— А «Клуб «Коттон» Копполы?

— Это фильм о «клубе», а не о конкретных музыкантах. Я люблю эту картину, благодаря ей я нашел замечательную негритянскую певицу Кэб Каллауэй.

— Музыка занимает важное место в вашем фильме. Вы ее записали заранее?

— Нет-нет! Съемки выступлений в «Блю нот» были синхронными. Публика состояла из настоящих любителей джаза. Все оркестранты — подлинные музыканты. Иначе не было бы ощущения достоверности. Никакой актер под фонограмму не сыграет свою роль так, как это делает на экране Декстер Гордон. Вспомните, как он держит инструмент, как обращается с мундштуком! Вообще я заметил, что музыканты джаза мало разговаривают друг с другом. Они общаются на языке музыки. Присмотритесь, как следит за Декстером ударник Билли Хиггинс, чтобы вступить вовремя, чтобы поддержать солиста. Как Декстер общается с пианистом Херби Хэнкоком. Кстати, последний очень беспокоился, какой будет звук в декорации, построенной гениальным Александром Траунером. Не будет ли мешать эхо и т. п. Он часто приставал к художнику, тот отмалчивался, но потом

«Страсти Беатрис»

вспыхнул: «Я знаю, что такое звук в декорации!» — ведь он работал еще с Рене Клером над фильмом «Под крышами Парижа»... Потом Херби остался очень доволен. Звук не напоминал студийный, это был звук ансамбля в условиях кабаре. Чтобы лучше это снять, мы разметили двенадцать позиций нашей камеры, и в определенный момент она перемещалась куда надо. Мы стремились, чтобы камера двигалась в такт музыке, которая звучит с экрана. Кажется, это получилось... Я очень горжусь музыкальной стороной картины — недаром потом была выпущена пластинка с этой музыкой в исполнении Декстера Гордона. Наши герои одержимы музыкой. Поэтому мы ввели в картину фразу Лестера Янга: «Я устал от всего, кроме музыки»...

Декстер долго не решался сниматься в фильме. Но потом увлекся. Правда, мне было с ним непросто — он много пьет. И даже, глядя на него, стал пить Франсуа Клюзе, играющий «мисс Фрэнсис», друга Дейла. Я тогда сказал ему приблизительно следующее: «Через два года Декстер воскреснет снова, а ты пропадешь». И он послушался меня. Наш фильм — психодрама: не ясно, где выдумка, а где жизнь. В конце концов Декстер оказался не только блестящим исполнителем, но и прекрасным актером. Когда фильм вышел в США, его спросили, что бы он хотел теперь сыграть. От ответил, что не прочь взяться за более сложную роль, вроде Гамлета.

У меня вообще есть опыт работы с непрофессионалами. Ведь главного героя в «Воскресенье за городом» играл тоже непрофессионал. Массовки у меня всегда непрофессиональные. Я стараюсь работать с исполнителями так же, как Жан Ренуар: он дружил с ними. Очень хвалил после каждого дубля, но просил сделать еще один. Так поступали и Беккер, и Гремийон. Так работал Франсуа Трюффо. Как и они, я не спешу кричать «стоп» после снятого плана. Актер именно тогда может преподнести сюрприз. Этому меня научила, в частности, Роми Шнайдер во время съемок Преступного репортажа».

— «Около полуночи», кажется, ваш единственный фильм, который целиком снят в декорации?

— Совершенно верно. Поэтому я пригласил сделать декорации Александра Траунера. И он оправдал наши надежды. А ведь ему было 80 лет, когда мы снимали картину.

— Итак, после «ретро», после рассказа о конце 50-х годов вы обратились к далекому XIV веку. Вы все дальше и дальше отодвигаетесь от наших дней... Почему XIV век и «Страсти Беатрис»?

— Я давно интересовался этим бурным веком. Ведь это век Столетней войны с Англией. Век поражений французов при Кресси, под Кале, при Пуатье. Мой герой Франсуа де Кортемар носит на себе печать этих унижений: он возвращается из плена в свой замок опустошенным, озлобленным и вымещает на своих ближних те комплексы, которые породила эта война, пребывание в плену, куда он попал по вине струсившего сына. И здесь, в своем замке, он сталкивается с дочерью, с сильной личностью, которую ему надо сломить, подчинить. В конце концов победа окажется на ее стороне.

— В интервью «Матэн» вы сказали, что вряд ли фильм будет всеми понят. Отчего?

— Меня упрекают в том, что я не даю объяснений поведению героев. Это верно, не даю. Я стремлюсь ввести зрителей в происходящее, сделать их соучастниками. Некоторая часть публики разочарована. Она ожидала трагедии, слез, бурных объяснений. А тут даже инцест показан обыденно. Кстати, в средние века он не был чем-то исключительным. Это было

преступлением, но за него не отлучали от церкви. Не случайно Кортемар заявляет, что его хотят наказать за его любовь к дочери, а не за инцест. Это — в контексте эпохи. Вот отчего мне кажется, что сюжет фильма не устарел. Кортемар бросает вызов богу. И добивается лишь того, что его дочь Беатрис произносит фразу, за которую в XIV веке посылали на костер: «Господь Бог, я ненавижу вас». Столкновение двух этих сильных характеров должно привести к гибели одного из них. Я считаю, что право на жизнь имеет Беатрис. Мы стремились избегать излишней психологизации. Мы предоставляем зрителям полную свободу судить героев. Правда, рискуя тем самым их несколько обескуражить: французская публика к такой самостоятельности не приучена.

«Страсти Беатрис» — это попытка взглянуть на XIV век изнутри, как будто бы фильм снят современниками Беатрис. Выражается это не только в том, что я называю «исторической эмоциональностью» персонажей, но и в точном показе деталей поведения, отношения людей друг к другу и к окружающему миру, даже к предметам. Например, в те времена никто не ценил хрусталь, с ним обращались, как с обычным стеклом. Ели руками. Мы стремились предельно достоверно воссоздать обстановку действия...

— Считаете ли вы, что «Страсти Беатрис» связаны с другими вашими историческими фильмами?

— Конечно. В фильмах «Пусть начнется праздник», «Следователь и убийца», «Большая уборка» (хотя там действие происходит в 30-е годы нашего века) для меня тоже была главной проблема унижения личности и бунта против бога. В «Беатрис» я пошел, впрочем, еще дальше. Сегодня свою ненависть к богу принято скрывать...

— Каковы ваши планы?

— Хотел бы снять фильм с Фанни Ардан, которая сочетает в своей игре трагедийность и юмор. Хотел бы свести ее с Филиппом Нуаре, поместить действие в начало 20-х годов — тогда после войны многие искали пропавших без вести, искали могилы погибших. А может быть, что-то другое... Глупо говорить, что нет интересных сюжетов. Мне лично не хватает суток, чтобы читать, смотреть фильмы...

— ...И еще возглавлять Общество кинорежиссеров.

— Вот именно! А это отнимает столько времени, поверьте! Но я не жалуюсь.

...Мы прощаемся. И мне припоминаются слова, сказанные о нем актрисой Кристин Паскаль: «Это очень порядочный, очень цельный человек, который, надеюсь, не изменит себе. Человек,на которого можно рассчитывать и которому тоже приходится преодолевать подъем,— тот, что всех нас искушает».

Что же удивительного в том, что его коллеги избрали Бертрана Тавернье своим председателем?

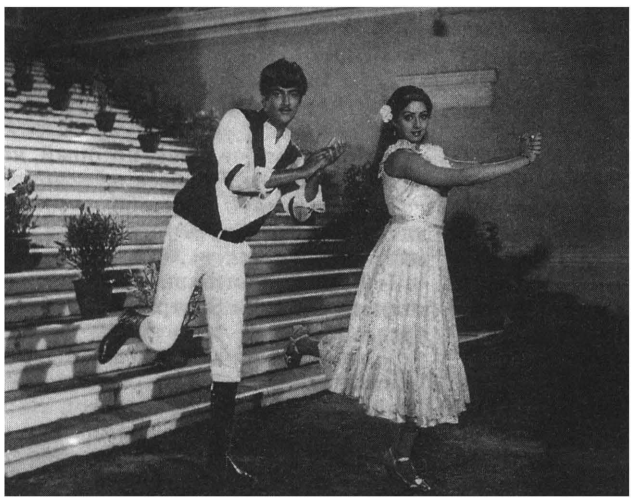
Резюме

*С. Лаврентьев*

# Переход на летнее время

Лето, как известно, пора активного отдыха: массовый интерес к кино заметно падает. Подавляющее большинство кинозрителей становится курортниками, и стремление прорваться к теплым морям ощутимо перевешивает желание ознакомиться с очередной новинкой проката. Поэтому в жару для привлечения зрителей необходим не только кондиционированный воздух, но и боевики с выдающимися коммерческими характеристиками. Вот с коммерции и начнем.

Отчаянные приключения, головокружительная фантастика, захватывающие фильмы ужасов и уморительные комедии летом 1988 года на наших экранах



«Артист»,
режиссер П. Симбасива Рао

«Любовники моей мамы»,
режиссер
Радослав Пивоварский

блистательно отсутствовали. Газетные сообщения о закупке «Кинг Конга», «Влюбленной в камень» и «Беглецов» радовали, конечно, поклонников развлекательных кинозрелищ, но радость эта омрачалась осознанием того факта, что с момента покупки фильма до момента его выпуска на экран у нас проходит, как минимум, год. Прокатчиков слухи о сенсационных закупках возбуждали еще сильней, чем зрителей,— эти фильмы для выполнения финансового плана были нужны им сейчас, немедленно. Множество копий «Беглецов» и «Кинг Конга» со спешно записанным закадровым переводом, безусловно, улучшили материальное положение некоторых контор кинопроката жарким летом 1988-го, но общего положения изменить не могли.

Единственным популярным жанром, широко представленным в кинорепертуаре минувшего лета, была мелодрама.

Картину индийского режиссера П. Симбасивы Рао «Артист» я смотрел на исходе душного дня в одном из московских кинотеатров. Зал был заполнен менее чем на четверть. А на экране разыгрывался сюжет, знакомый нам если не по восьми сотням индийских коммерческих лент, то уж по восьми десяткам без сомнения. Дочь богача полюбила бедного юношу, обладателя прекрасного голоса. Она помогла ему стать «звездой», а он подарил ей любовь и вечную признательность. И вдруг, о ужас! — парень узнает, что смертельно болен. Он решает порвать с возлюбленной, оскорбляет ее своей заносчивостью, но девушка, узнав правду, решает умереть вместе с ним.

Рассказана эта история с привычной для подобных фильмов всепроникающей примитивностью. В изложении сюжета: персонажи в каждом последующем эпизоде подробно пересказывают содержание предыдущего. В актерской игре: основные средства исполнительской выразительности — комикование и обильные слезы. В режиссуре, которой просто нет... Однако, думается, к сожалению, что прохладное отношение советского зрителя (во всяком случае, живущего в европейской части страны) к этому фильму объясняется не возросшими эстетическими критериями. Дело, по-моему, заключается в том, что индийская коммерческая мелодрама перестала удовлетворять изменившиеся потребности массового зрителя. Сейчас действительность являет себя человеку в формах более напористых, агрессивных, и для того чтобы противостоять натиску реальности, от личности требуется ответная активность.

«Цветок в пыли», один из кассовых чемпионов 60-х годов, при повторном выпуске не оправдал возлагавшихся на него финансовых надежд именно потому, что в нем сделан упор на слезы и сантименты. А «Танцор диско» стал любимым фильмом зрителя благодаря тому, что мелодраматические коллизии в нем аранжированы смачными драками и заводными музыкальными ритмами.

Процесс переориентации на динамичные боевики давно уже определяет сегодняшний день коммерческого кинематографа Индии. Но многомиллионная армия отечественных поклонников индийского кино имеет об этом процессе лишь смутные представления — прокат предлагает нам все новые и новые вариации на старую, порядком заезженную тему.

Дочь богача полюбила бедного мастера по ремонту телевизоров. Молодые люди счастливы, но вдруг выясняется, что девушка неизлечимо больна. Однако через девять месяцев она благополучно разрешается от бремени и излечивается от страшного недуга («Душа моя»). Дочь богача полюбила бедного, но благородного студента... («Приди снова, дождь»).

Впрочем, была в летнем прокате картина, в которой каноны мелодрамы были соблюдены так же четко, как в вышеперечисленных лентах, а художественный результат оказался прямо противоположным. В чем дело?

Молодая женщина Кристина Трачик живет со своим двенадцатилетним сыном Рафалом. Она обожает доброго, смышленого парнишку. Он платит ей щемящей нежностью и заботой, в которой Кристина очень нуждается. Она ведь одинокая и, как в народе говорят, непутевая: мужа нет, любви нет. А есть вино, наркотики, мужчины, которых она меняет, не успев даже разглядеть...

«Любовники моей мамы» — так называется фильм польского режиссера Радо-

---

«Артист» («Kalakar»)
Автор сценария *Ковай Тхамби*. Режиссер *П. Симбасива Рао* (Индия).

«Любовники моей мамы» («Kochankowie mojej mamy»)
Авторы сценария *Янина Заенцувна* и *Радослав Пивоварский*. Режиссер *Радослав Пивоварский* (Польша).

слава Пивоварского. Отчаянный мелодраматизм сквозит уже в самом скандально-противоестественном соединении понятий «любовник» и «моя мама». Прочтя на афише три эти слова, каждый более или менее разумный человек поймет, что речь в картине пойдет о несчастном ребенке, вынужденном жить с матерью, которая думает не о нем, а о себе. Сюжетно картина подтвердит эти предположения. Будут и несчастный ребенок, и грешница мать, и попытки выбраться из бытовой и личной неустроенности, и преступление, и тюрьма, и пан Витек, немолодой и некрасивый, в котором Рафал увидит сначала лишь очередного маминого любовника, а потом поймет, что он, Витек,— ее последняя надежда...

Счастливый финал фильма многих, возможно, разочарует, вызвав обвинения в искусственности. Что ж, искусственна, если на то пошло, любая мелодраматическая конструкция, которую непременно должна увенчать либо гибель героев, либо их счастливое соединение. Но ведь специфика жанра в том и заключается, что мелодрама всегда повествует не о явлениях обыденной жизни, а об исключительном, которое при желании можно разглядеть в каждодневной суматохе.

Для современного польского кино характерен в высшей степени жесткий взгляд на действительность, осторожность и пессимизм в отношении перспектив развития социально-психологической ситуации. Эти родовые признаки национального кинематографа заметны и в ленте Пивоварского: точная, с прицелом на социальную остроту разработка фона, суровый колорит повествования, неоднократно демонстрируемая — даже на уровне сюжета — отчужденность Человека от Власти.

Жизнь, явленная на экране, обусловила и характеры главных персонажей. Кристина в блистательном исполнении Кристины Янды — звезд с неба не хватающая, отчаявшаяся устроить свою судьбу женщин. Рафал (юный Рафал Венгжиняк оказался достойным партнером замечательной актрисы) — мальчишка, твердо усвоивший в свои двенадцать лет, что никто кроме него самого, не сделает их жизнь лучше. И пан Витек — отнюдь не сказочный принц, являющийся Золушке в награду за страдания...

Финал этой истории и впрямь нереален, но ведь и сами участники мелодрамы ощущают эту искусственность, иллюзорность. Что поделаешь, если иллюзии для них — единственное спасение, и удача Радослава Пивоварского, на мой взгляд, определена как раз тем, что, не выходя за рамки жанра, он продемонстрировал, что получается при попытке существовать по законам мелодрамы.

Впрочем, в самом стремлении уложить подлинную жизнь в жесткие жанровые рамки нет ничего предосудительного. Важно только быть честным с собой и со зрителем и не выдавать крепкую жанровую ленту за серьезное исследование жизненных проблем.

В ленте чехословацкого режиссера Ярослава Соукупа «Любовь из пассажа» криминально-мелодраматический сюжет разворачивается в среде «золотой» столичной молодежи, что позволяет авторам коснуться многих острых проблем — наркомании, преступности, разлада между поколениями. Но все эти проблемы в картине лишь названы: это знаки, ориентиры, о которых не нужно забывать. Главная же задача создателей заключалась в том, чтобы сделать яркую, броскую молодежную ленту, решенную в жанре жестокого романса. И задачу эту авторы выполнили: фильм легко смотрится, имеет успех у тех, для кого он создан. История хорошего парня, ушедшего из дома в знак протеста против конформизма родителей, полюбившего славную девушку, но запутавшегося, связавшегося с воровской шайкой и погибшего на глазах у возлюбленной,— рассказана внятно, с точными социально-психологическими акцентами. Молодые актеры обаятельны, непосредственны и правдивы. Герою сочувствуешь, его гибель остро переживаешь.

А то, что причины драмы, разыгравшейся на пражских улицах, только названы, но не исследованы, что ж... Режиссер и не обещал нам глубокого анализа, из многообразия жизни он выбрал то, что ему было необходимо, и смог соблюсти верную пропорцию между серьезным и развлекательным. В результате явилась лихая коммерческая лента, которую вместе с тем никак не назовешь бездумной. Видимо, поэтому, купленная три с лишним года назад, эта картина только теперь вышла на наши экраны: даже знакового изображения вышеназванных

---

«Любовь из пассажа» («Láska z pasáže»). Авторы сценария *Мирослав Вайц* и *Ярослав Соукуп*. Режиссер *Ярослав Соукуп* (Чехословакия).

«Любовь из пассажа», режиссер Ярослав Соукуп

«Тоби Мактиг», режиссер Жан-Клод Лорд

проблем оказалось достаточно для тогдашних бдительных чиновников...

Пожалуй, коммерческая часть летнего репертуара этим фильмом и исчерпывается. Можно было бы упомянуть еще канадский фильм «Тоби Мактиг», но разве что в плане негативном. Коммерческие возможности рассказа о юном жителе Севера, ставшем чемпионом в гонках на собачьих упряжках, остались неиспользованными, так что даже двенадцатилетним подросткам картина наверняка покажется скучноватой. Что же до красот северной природы, то они, конечно, впечатляют, но, право, на одних пейзажах построить коммерческую ленту трудно.

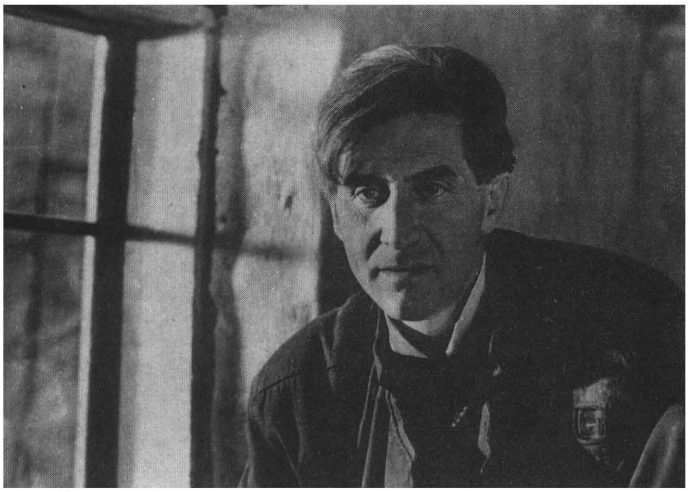
Не удается это и тогда, когда режиссер недостаточно четко определяет для себя, какую картину хочет сделать: и от коммерческих структур боязно отказываться, и лавры серьезного кинематографиста покоя не дают.

Мне было весьма интересно посмотреть два фильма, представляющих этим летом кино Югославии. Во-первых, из-за режиссерских имен. Горан Паскалевич, создатель «Ангела-хранителя», и Райко Грлич («Для счастья нужны трое») — фигуры в национальном кино достаточно престижные. И у того, и у другого есть отличные картины. «Сторож пляжа в зимний сезон» — у Паскалевича (вряд ли зрители помнят эту ленту как значительную — у нас демонстрировался сокращенный черно-белый вариант), «Любить можно только раз» — у Грлича (а эту ленту никто и не знает — приобретенная

---

«Тоби Мактиг» («Toby McTeague»)
По мотивам рассказа *Джеффа Магуайра* и *Джордже Милицевича*. Авторы сценария *Джефф Магуайр, Джордже Милицевич, Джеми Браун*. Режиссер *Жан-Клод Лорд* (Канада)

«Ангель-хранитель» («Andjeo čuvar»)
Автор сценария и режиссер *Горан Паскалевич* (Югославия).



«Ангел-хранитель»,
режиссер Горан Паскалевич

«Обратный счет»,
режиссер Пал Эрдёш

для проката, она так и не была выпущена на экраны). Однако после появления их новых лент можно сколько угодно рассуждать об особом месте этих художников в национальном киноискусстве — зритель видит то, что он видит. А видит он добротные, в хорошем смысле слова средние ленты.

«Ангел-хранитель» поначалу обещает быть зрелищем столь же захватывающим, сколь и злободневным. С дотошностью документалиста режиссер разворачивает рассказ о том, что сегодня, на исходе XX века, в Югославии существует работорговля. Мафиозная организация наживается на продаже цыганских детей в Италию, где они по приказу хозяев занимаются воровством и проституцией. Нам демонстрируют убогость и нищету цыганского квартала; родителей, которые не видят ничего зазорного в своем преступном промысле, и мы понимаем, что сама жизнь делает из людей чудовищ.

Однако едва мы настроились на социально-критическую волну, как режиссер вдруг меняет жанр и тональность повествования. Теперь перед нами вполне коммерческая история отважного журналиста, который, проникшись состраданием к одному из несчастных детей, едет за ним в Италию, возвращает его на родину, пытается помочь начать новую жизнь, а заодно и разоблачить главарей преступной мафии. Все кончается убийством журналиста и возвращением мальчика к привычной жизни в Италии. И когда в финале возникает титр, сооб-

щающий, сколько маленьких цыган стали рабами XX века, он воспринимается как ненужный постскриптум. Увлекшись перипетиями полицейско-мафиозного сюжета, мы давно забыли о социальном темпераменте первой части фильма.

Аналогичная метаморфоза происходит и с картиной «Для счастья нужны трое». Сначала мы долго смотрим историю человека, вышедшего из тюрьмы и оказавшегося, что называется, между двух женщин. И вдруг, словно испугавшись показаться банальным, режиссер нажимает на политические педали: Драго избивает любовника жены, тот оказывается большим начальником и на суде подает дело так, будто его противник не любит начальников, «которые сидят на шее у рабочих»... Последние тюремные кадры фильма дышат тоской и безысходностью столь всеохватывающей, столь вселенской, что не веришь уже ни любовным переживаниям (поставленным и сыгранным, кстати, на высоком уровне), ни социальной остроте (следя за любовной драмой, мы как-то не обратили внимания на то, что первый раз Драго попал в тюрьму за попытку ограбления, на которую, в свою очередь, решился после долгих безуспешных поисков работы)...

...Если бы меня попросили найти в летнем киноре пертуаре пример полного соответствия замысла и его кинематографического воплощения, я назвал бы фильм венгерского режиссера Пала Эрдёша «Обратный счет». Настоятельно рекомендовал бы любителям кино посмотреть этот фильм, прекрасно понимая, что малый тираж копий затруднит осуществление этого пожелания. Не могу также не отметить, что несмотря на высочайшие заверения об отказе от сокращений в купленных зарубежных фильмах, эта лента вышла на наши экраны неполной.

О том, что создатели нашей прокатной копии так и не поняли, над каким фильмом они работают, свидетельствует редакторская аннотация, рожденная на киностудии имени А. Довженко: «Главный герой ленты Шандор Месарош и его супруга Ютка, купив в кредит грузовой автомобиль и занявшись частным извозом, оказываются в плену собственнической психологии».

Прочтя сие, можно предположить, что фильм резко критикует частное предпринимательство, которое, кстати, в Венгрии развито уже много лет, и поет хвалу командно-приказной экономике. Дело, однако, в том, что фильм Эрдёша, как и всякое произведение искусства, не занимается политэкономическими проблемами. Он говорит о человеке и о мире, в котором он живет.

Разве стремление жить по-человечески — это собственническая психология? Ведь Шандор Месарош не от хорошей жизни решил стать частником. Ведь не преступником он становится — он хочет найти работу, которая позволила бы ему свести концы с концами. Частное предпринимательство — это нечто новое, неиспробованное. А вдруг это тот самый путь?

Пал Эрдёш сделал фильм об извечной человеческой погоне за иллюзиями и о том, чем эти иллюзии почти всегда оборачиваются. Картина жесткая, отказ от цвета принципиален, в исполнении главных ролей Кароем Эперьешем и Эрикой Ождой нет никакого актерства, сама история разыграна «под документ».

Финал ленты трагичен. Не в состоянии выдержать конкурентную борьбу и суровые нравы мира частников, Шандор отказывается от воплощения своей мечты: он надрывается на новой работе в прямом и переносном смысле. Шандор становится калекой. Иллюзии оказались несбыточными, но на смену мужу приходит жена, которая, в отличие от супруга, уже не разбирает, честным или нечестным путем добываются большие деньги...

Человеческая история — это бесконечные поиски способов улучшения жизни. И сколько бы разочарований ни ждало на пути, люди никогда не перестанут обольщаться иллюзиями,— очевидно, стремление к этому заложено в нашей природе. Подобные размышления, вызванные скромной, казалось бы, венгерской лентой, вплотную подводят нас к «классическому профилю» летнего репертуара.

«Амадей» Милоша Формана, «Жертвоприношение» Андрея Тарковского и «Красная пустыня» Микеланджело Антониони вышли в прокат этим летом. Не было ажиотажа. Шедевры шли в полу-

---

«Для счастья нужны трое» («Za srecu je potrebno troje»)
Авторы сценария *Райко Грлич* и *Дубравка Угрешич*. Режиссер *Райко Грлич* (Югославия).

«Обратный счет» («Visszaszámlálás»)
Автор сценария *Иштван Кардош*. Режиссер *Пал Эрдёш* (Венгрия).

пустых залах. И потому что — жара, и потому что недавно были широко показаны в оригинальных версиях на Фестивале фестивалей, и потому что за несколько лет нельзя тотально образоваться и, отринув примитивы, припасть к роднику высокого искусства.

Для меня необыкновенно важным является другое.

«Красную пустыню» я смотрел в кинематографической аудитории среди коллег-критиков, один из которых вскоре написал о фильме прочувствованную статью. Любопытно: автор восторженного отзыва на просмотре частенько закрывал глаза и посапывал. Ему, значит, было скучно, а написал, как о шедевре.

Как ни странно, этот факт меня несказанно обрадовал. Ибо свидетельствует он о том, что и в нашем киноведении установилась, наконец, система оценок, в которой высшее мерило — искусство. Что уходит, наконец, в прошлое то время, когда мы с усердием крыловской Моськи разоблачали титанов мирового кинематографа, писали о «заблуждениях» да «противоречиях». Что теперь, пусть с запозданием, мы отдаем должное классике.

Безусловно, зритель, воспитанный на фильмах, подобных «Артисту», при всем желании не разберется в картине, где великий итальянец задолго до современных экологов связал воедино разрушение природы и разрушение души, создал завораживающий, жуткий кинематографический образ мира, приблизившегося вплотную к экологической и духовной катастрофе. Но ведь и читатель Пикуля ни за что не откроет «Илиаду» Гомера. Однако по отношению к литературе человечество давно выработало некую систему приоритетов, и потому никто не осмелится сказать, что роман «Война и мир» мура. Хочется надеяться, что планомерный выпуск киношедевров приведет к тому, что поклонники примитивных экранных зрелищ постесняются публично освистывать гениев кинематографического искусства...

## Синерама

### ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

Заметным событием в английском кино стало основание в 1985 году независимой кинокомпании «Уоркинг тайтл», которая объединила молодых радикально настроенных режиссеров, стремящихся в рамках малых бюджетов создавать острые социальные ленты. За время своего существования «Уоркинг тайтл» выпустила ряд фильмов, получивших международную известность, таких, например, как «Моя прекрасная прачечная», «Жаль, что вас не было с нами», «Сэмми и Рози ложатся в постель». Новый фильм, который компания готовит к выпуску, называется «За королеву и отечество». В центре сюжета история участника боевых действий на Фолклендах, вернувшегося домой в Англию и отвергнутого своей страной. Рейбен, так зовут главного героя, собирается со своей девушкой в Париж, однако власти отказывают ему в заграничном паспорте: согласно принятому в Великобритании в 1981 году закону о национальности, он уже не является подданным этой страны, так как родился в Сент-Люсии, бывшей британской колонии в Тихом океане. И теперь, чтобы получить заграничный паспорт, Рейбену нужно заплатить в государственную казну 200 фунтов. Озлобленный, униженный несправедливостью и равнодушием, герой встает на путь преступления.

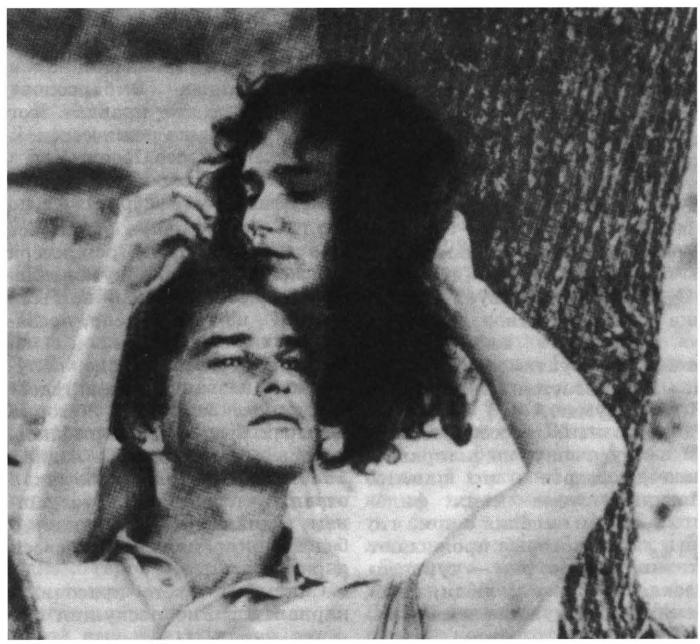
На роль Рейбена режиссер фильма Мартин Штельман пригласил американского чернокожего актера Дэнзила Вашингтона: особую популярность принесла ему роль южноафриканского борца за гражданские права Стива Бико в последней картине Ричарда Аттенборо «Клич свободы». Как заявляет актер, он дал согласие на участие в английском фильме не только потому, что его заинтересовал сценарий Трикса Ворела. «Наиболее интересной, — говорит Вашингтон, — мне представляется попытка режиссера проанализировать отношение черных к войне. Ни в одном из американских фильмов я не смог найти этого. Даже во время просмотра «Взвода» я все время задавался вопросом: где же я и каково мое отношение к войне на экране?».

*А. Миронов*

### ИТАЛИЯ — ФРГ

Европейская пресса широко комментирует новый фильм «Страх и любовь», свободную кинематографическую версию чеховских «Трех сестер», осуществленную Маргарете фон Тротта. Замысел его, как говорит режиссер в интервью газете «Унита», был определен желанием «снова сделать фильм с Юттой Лампе и Барбарой Зуковой», двумя сестрами из фильма «Свинцовые времена». «...Ютта возобновила работу в театре с Петером Штайном, а Барбара ждала ребенка, так что я должна была отказаться от своей идеи. Впрочем, желание рассказать еще одну историю о женщинах осталось. Как раз в это время я оказалась в Америке, где представляла фильм о Розе Люксембург, и встретила там продюсера Анджело Риццоли, предложившего мне сделать экранизацию «Трех сестер».

Фон Тротта перенесла действие чеховской пьесы в сегодняшний день, стремясь сохранить в неприкосновенности главные темы и характеры. «Я осознаю, — продолжает фон Тротта рассказ о фильме, — свою глубокую связь с европейской культурой, с культурой Восточной Европы. Моя мать по происхождению москвичка, и самым любимым моим чтением были русские классики, Чехов».



**«Страх и любовь»**

...Героини «Страха и любви» Велия (Фанни Ардан), Мария (Грета Скакки) и Сандра (Валерия Голино) живут в Павии, небольшом городке итальянской провинции Ломбардия. Они принадлежат к среде университетских преподавателей. Среди всех персонажей своего фильма режиссер выделяет Велию, итальянский «парафраз» чеховской Ольги. «Старшая из сестер, профессор литературы, одинока, задумчива и молчалива, — говорит фон Тротта, — но она никогда не жалуется и берет на себя всю тяжесть забот о своих близких. Велия — «монахиня-мирянка», исполненная самопожертвования и любви».

Рецензент газеты «Унита» Альберто Креспи отмечает, что хотя «Страх и любовь» нельзя непосредственно отнести к политическим фильмам, но подспудная современная политическая тематика пронизывает его ткань. Конец иллюзий и заблуждений 70-х годов, «отлив» и «штиль» нейтральных, сонливых 80-х.

Эту же соотнесенность фильма с современной социально-политической действительностью отмечают и другие критики, называя весьма злободневными аллюзии картины, намеки на такие явления, как терроризм и коррупция.

Фон Тротта так говорит о своей картине: «Страх и любовь» — это фильм между прошлым и будущим. Но будущее воспринимается сегодня не так, как во времена Чехова. Для Чехова будущее — это надежда: ведь тогда люди поймут, отчего они страдали... Нас же в XX веке будущее страшит. В конце фильма один из персонажей, физик, говорит: «В физике существует движение назад, обратное движение во времени, в жизни — нет; жизнь неотвратимо и неизбежно продвигается к смерти». Я же думаю, что в жизни единственный способ остановить эту гонку по направлению к смерти — это память. Истинная тема моих фильмов — размышления о том, что есть люди, которые проживают жизнь, словно она — туристическая экскурсия; люди, которые меняют чувства и эмоции, словно платья, и есть люди, которые помнят, которые хотят помнить».

*В. Горшкова*

## РУМЫНИЯ

Знаменитую серию пьес Василе Александри — «Кирица в провинции», «Кирица в Яссах», «Кирица на воздушном шаре», «Госпожа Кирица путешествует», — во второй половине XIX века положившей начало румынской комедии нравов и социальной сатиры, экранизировал режиссер Мирча Дрэган. Жизнерадостную толстушку, неисправимую кокетку, обывательницу из провинциального захолустья, мечтающую «выйти в люди» и безотчетно копирующую светские манеры, любящую и заботливую мать, неглупую женщину, неутомимую преобразовательницу патриархального образа жизни — такую героиню в фильме «Госпожа Кирица» со вкусом и нескрываемым удовольствием играет актриса Драга Олтяну-Матей, много лет исполнявшая эту роль на сцене Бухарестского театра. В роли Бырзоя, безропотного мужа Кирицы, снялся Дем Рэдулеску.

*Л. Ларина*

## США

После «Гражданина Кейна» и «Великолепных Эмберсонов» фильм «Все это правда» мог стать третьим на режиссерском счету знаменитого Орсона Уэллса. Однако судьба картины (она снималась с сентября 1941 по июль 1942 года) сложилась иначе. По замыслу режиссера эта задуманная в документальной манере лента должна была состоять из трех новелл, посвященных жизни в Южной Америке. В первом эпизоде, получившем название «Джангедейрос», рассказывалась история четырех бразильских рыбаков, которые проплыли на лодках 1650 миль вдоль побережья страны, чтобы вручить тогдашнему диктатору послание о бедственном положении своей деревни.

Снятый в цвете красочный карнавал в Рио послужил сюжетом для второй новеллы «Рассказ о самбе». Третий эпизод «Мой друг Бонито» рассказывал трогательную историю дружбы мексиканского мальчика и его мула. Поставить эту часть фильма Уэллс попросил режиссера Нормана Фостера. Успешному завершению работы — а снято было уже больше половины фильма — помешал несчастный случай, происшедший во время съемок «Джангедейрос».

Стремясь к максимальной достоверности, Уэллс попросил всех четырех рыбаков, принимавших участие в том героическом плавании, повторить перед камерой заход в бухту Рио. Здесь и произошла трагедия: лодка, на которой плыл предводитель рыбаков Джэкер, перевернулась, и он утонул. Это событие вызвало резко негативное отношение общественности к будущему фильму. Столь плохая реклама, вызывающее, по сообщениям печати, поведение самого Уэллса привели к тому, что было принято решение о прекращении съемок.

Режиссер не отступил, он пытался спасти фильм и предпринял попытку выкупить у компании «РКО» весь метраж, предлагая заплатить 197,5 тысяч долларов и отказаться от своего гонорара за «Гражданина Кейна». Однако найти общий язык с руководством «РКО» или заинтересовать другую компанию он так и не смог. В 1945 году весь отснятый материал (более двадцати часов демонстрации) лег на полку. С этого времени следы фильма затерялись. Впоследствии киноархив «РКО» попал в руки компании «Дезайлу продакшн», а в 1958 году им завладел «Парамаунт». Лишь в 1985 году в киноархиве этой компании было обнаружено более 300 коробок с пленкой, в которых хранился не увидевший свет фильм Уэллса.

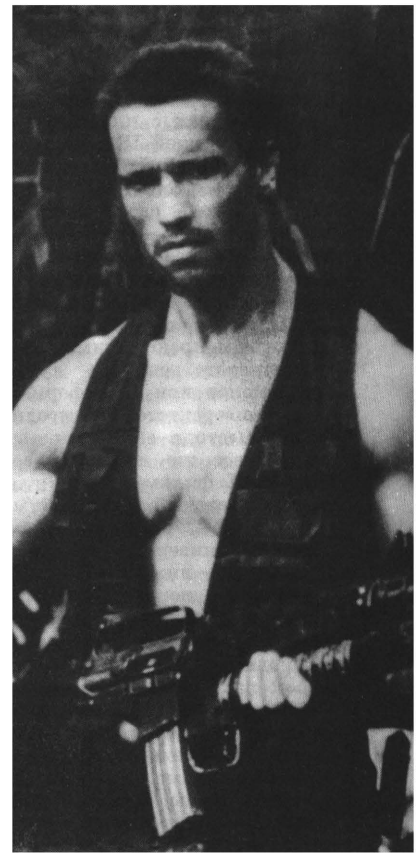
Американский киноинститут, Национальный центр по сохранению кино- и видеоматериалов совместно с киноархивом Калифорнийского университета разработали специальную программу сохранения пленки и систематизации всего отснятого

материала. Благодаря усилиям этих организаций на прошлогоднем Венецианском кинофестивале был показан двадцатидвухминутный отрывок из фильма «Все это правда», который содержал и сюжет из новеллы «Джангедейрос».

●

Арнольд Шварценеггер является сегодня одним из самых высокооплачиваемых актеров Голливуда. На фильмы с его участием идут и подростки, и те, кому за двадцать; почувствовать себя рядом с настоящим мужчиной, восхититься его атлетической фигурой (рост Шварценеггера 188 см, вес 96 кг) хотят многие представительницы слабого пола. Для голливудских администраторов сегодня является аксиомой: фильмы, в которых снимается этот актер, приносят колоссальные прибыли. Для многих американцев Шварценеггер не просто кинозвезда, он живой пример воплощения американской мечты. «Он доказал, — говорит об актере известный постановщик научно-фантастических фильмов Джеймс Камерон, — что в США вы все еще можете делать то, что пожелаете. Это успех прежде всего силы воли — в мире, где люди чувствуют себя слишком безвольными, чтобы попытаться изменить свою жизнь».

Как же складывалась судьба очередного киноидола? Арнольд Шварценеггер родился в 1948 году в Австрии. В школе он стал проявлять интерес к спорту, хоккею, а потом увлекся культуризмом (в Америке этот вид спорта называется «боди-билдинг»). Первое же выступление на чемпионате Европы среди культуристов-юношей принесло Шварценеггеру звание чемпиона. Затем пять раз подряд Шварценеггер завоевывал титул «Мистер Вселенная» и пять раз становился чемпионом мира среди профессионалов. В возрасте двадцати одного года он впервые ступил на американскую землю. И вскоре о Шварценеггере в Америке заговорили: увенчанный лаврами спортсмен на фоне своих соперников выглядел наиболее обаятельным. Однако славы атлета ему мало. Придерживаясь, как и в спорте, принципов жесткой дисциплины, он разработал пятилетний план, который помог ему стать кинозвездой. Впервые критики заметили его в фильме Боба Рафелсона «Оставайся голодным». После нескольких малозначительных фильмов в начале 80-х годов известный продюсер Эд Прессман приглашает его на главную роль в фильме Джона Милиуса (автора печально известного фильма «Красный рассвет») «Конан-варвар». Критика и серьезный зритель не приняли эту ленту, однако она собрала в прокате сто миллионов долларов. Закрепить успех ему помогла следующая картина «Ликвидатор», снятая Джеймсом Камероном в 1984 году, — фантастический триллер, рассказывающий о том, как в Америку наших дней прибывает робот (Шварценеггер), который запрограммирован на убийство некой женщины по имени Сара. По мере раскручивания сюжета выясняется, что Сара должна родить сына, который, став взрослым, уже в XXI веке возглавит восстание людей против роботов, поработивших к тому времени человечество. «Ликвидатор», сделанный с присущим американским научно-фантастическим лентам постановочным размахом, стал кассовым «хитом», собрав тоже около ста миллионов долларов.



**Арнольд Шварценеггер в фильме «Ликвидатор»**

В 1985 году режиссер Марк Лестер (создатель нашумевшей картины «Класс 84») снял новоявленную «звезду» в «Коммандо», где Шварценеггер предпринимает попытку выйти за рамки амплуа «жестокого парня». Сюжет этой картины незамысловат. Бывший «коммандо», асс, ныне не у дел. Жаждущий власти политический авантюрист при поддержке «коммандос», не бросивших своего ремесла, пытается заставить главного героя совершить политическое убийство в одной из развивающихся стран. С этой целью у него крадут дочь, обещая вернуть ее в обмен на голову убитого. Однако герой Шварценеггера не тот человек, которого можно шантажировать. Картина, в которой стрельба и драки занимают три четверти экранного времени, также имела большой успех (сборы составили 107 миллионов долларов). Еще больше стрельбы в следующей картине Шварценеггера, которая называется «Грубая сделка» (1986). На сей раз актер выступает в роли полицейского, который внедряется в мафию.

Умело используя спрос на «актера-атлета», Голливуд продолжает делать с ним «фильмы действия». Так, в конце 1987 года появляется «Бегущий человек», которому сопутствовал большой кассовый успех (только за первую неделю проката фильм собрал 10,5 миллионов долларов). Действие «Бегущего человека» происходит в Америке XXI века. Шварценеггер играет честного парня, которого власти обви-

няют в совершении ряда убийств.

Сейчас о Шварценеггере много говорят: дополнительный блеск его имиджу придал недавний брак с племянницей Кеннеди Марией Шрайвер. Не забывает бывший культурист и о том, чтобы выполнить третий пункт своей жизненной программы — стать бизнесменом. Он все успешнее занимается торговлей книгами о спорте, вкладывает деньги в недвижимость, стремясь стать грамотным предпринимателем, заканчивает вечерние курсы бизнесменов при Калифорнийском университете. Но сегодня первое место в его жизни занимает все же кино. В свой очередной фильм его приглашает известный комедийный режиссер Айвен Рейтман, компания «Юниверсл» задумала сделать с ним картину о нравах в тюрьме, «Братья Уорнер» специально для Шварценеггера готовят сценарий о похождениях сержанта Рока (герой популярных комиксов), «XX век — Фокс» намечает постановку «Коммандо, часть II». Сейчас Шварценеггер закончил съемки в фильме «Красная жара», где он выступает в роли советского представителя органов правопорядка, прибывшего в Чикаго с целью выявить русского торговца наркотиками. Отдавая должное огромной популярности Шварценеггера в Америке, американская печать в то же время не без ехидства пишет, что этому актеру ни разу еще не удалось сыграть на экране кого-либо, кроме самого себя.

*А. Мирончиков*

## ФРАНЦИЯ

К имени Жан-Люка Годара постоянно привлечено внимание французских газет, журналов, зрителей. Даже не всегда понимая, что он снимает, наиболее истовые «годарофилы» кричат о гениальности режиссера. Характерна здесь ситуация вокруг последнего фильма Годара «Опасность справа»: пресса о нем необычайно обширна, но не дает и малейшего представления о том, что за картину сделал мэтр, взорвавший в свое время все европейское кино.

**Жан-Люк Годар в своем фильме «Письмо Фредди Буаше» (1981)**

«Нувель обсерватер» решил предоставить слово самому режиссеру. Годар: «В какой-то момент кино было настоящим искусством, к которому зритель имел доступ очень просто, ибо все было в нем ясно и четко... Я всегда любил бурлеск. Самый великий современный артист — это Джерри Льюис. Но его последние фильмы прошли незаметно. Его никто не знал на родине... Что касается ТВ, то оно не вызывает улыбки. Оно не обладает юмором в том значении этого слова, которое ему придавали Свифт, Брехт, сюрреалисты или Колюш... Если бы сегодня можно было сделать камеру такой, какой оно была в 1920 году, я тотчас бы купил ее. Я сам старался смастерить камеру, это заняло десять лет, и ничего не удалось».

«Было время,— вспоминает Годар, пытаясь объяснить свои сегодняшние поиски,— когда я смотрел немые фильмы и мне казалось, что все уже было... Я повторял себе: «Ну, что еще придумать? Я исчерпал себя». Пустоту восполнил май 1968 года. Сегодня я считаю, что все уже сделано, и в то же время все, что надо сделать,— впереди. Однако, старея, понимаю, что ничего не будет сделано... Во французском кино всегда была кризисная ситуация. Уже в журналах 1914 года слышны жалобы. Сегодня же, я думаю, мы переживаем типично французский кризис: люди в возрасте 30—50 лет в кино не ходят, потому что им не хватает того зрелища, которым наслаждались их родители до 1945 года. Им не хватает качественных средних фильмов, которые являются товаром и о которых легко говорить дурное и хорошее...»

Своеобразны и, как всегда, парадоксальны суждения Годара о правдоподобии и вымысле в кино. «В кино,— сетует он,— совсем пропала документалистика. Вымысел остался, да и то в искаженном виде, на ТВ. А ведь начиналось все с документалистики». О Мельесе и Люмьере: «Каждый из них думал, что делает то же самое, что и другой. Когда Люмьер снимал игру в карты или кормление ребенка, в этом было больше вымысла, чем в «Путешествии на Луну» Мельеса. Если хочешь проиллюстрировать Пруста, надо обратиться к Люмьеру».

Есть и такие суждения режиссера: «Если бы проводились культурные обмены, я бы охот-

но ими воспользовался. Скажем, сказали бы: обменяем трех украинцев на Годара. Я бы согласился, чтобы меня обменяли на Параджанова. Хотя потом возможно не смог бы делать фильмы... Я охотно стал бы писать книги, но, вероятно, раньше бы умер. Писательская работа выявляет чувство неполноценности, которое я не испытываю в кино...

...Единственно великие фильмы, единственно прекрасные фильмы, единодушно таковыми признанные тридцать лет назад,— это «Рождение нации» и «Рим — открытый город». Это два великих фильма. Но один сверхбогатый, а другой сверхбедный...

...В Италии нет кино. Но ей на это наплевать. Итальянцы от этого не теряют ощущение своей гениальности...

...Я лично считаю, что в немом кино слово имело большее значение, чем в звуковом. Звуковое кино родилось уже после создания первых немых фильмов. У Гомона был такой аппарат. Но зритель предпочел немое. В Париже никто не явился на первый сеанс звукового кино...

...Прежде были фильмы среднего качества, даже выше среднего, как «Унесенные ветром». Сегодня фильмы Клода Берри хуже, чем фильмы Дювивье...

...«Опасность справа» — мой последний фильм. В нем нечего понимать. Учиться — да. А понимание — слишком большое слово. Сегодня в фильмах надо непременно что-то понимать. В эпоху немого кино такого не было. Слушая пластинку Мадонны, я не понимаю слов, но это не мешает мне получать удовольствие...

...Искусство всегда будет доктором Джекилом, а техника — мистером Хайдом. Джекил нуждается в помощи Хайда, но Хайду наплевать на Джекила...

...ТВ — это наш властелин, наш хозяин, наш принц. Мы же — его подданные, его крестьяне и должны приносить ему собранный урожай. Почему бесплатно печатают программы передач ТВ, а не железнодорожные расписания? Просто удивительно!..»

Вот так рассуждает сегодня Жан-Люк Годар. Что ж, признаем, что между его словами и его фильмами много общего. И одно помогает понять другое.

*А. Брагинский*

## ШВЕЙЦАРИЯ

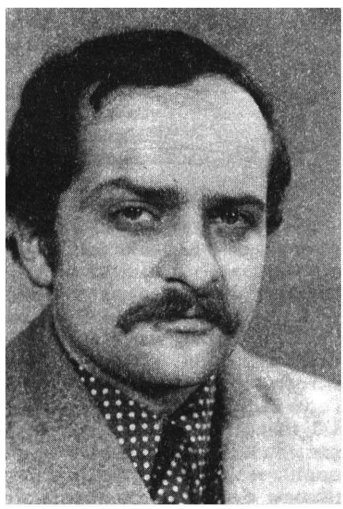
В настоящее время в Швейцарии сформировалось два кинематографических центра — в Женеве, где производят фильмы на французском языке, и в Цюрихе — на немецком. И если имена современных франкоязычных режиссеров (назовем здесь Клода Горетта, Алена Таннера, Мишеля Суттера) в нашей стране известны по Неделям кино Швейцарии в 1973, 1982 и 1985 годах, то с творчеством немецкоязычных режиссеров знакомство произошло впервые. По приглашению Союза кинематографистов СССР нашу страну в мае 1988 года посетила делегация швейцарских кинематографистов, в составе которой — один из интереснейших европейских режиссеров Фреди Мюрер, режиссеры Франц Райхле и Ричард Диндо. Значительный интерес вызвала показанная в Центральном Доме кинематографистов картина Фреди Мюрера «Огонь на вершинах», награжденная «Золотым леопардом» на Локарнском кинофестивале 1985 года. Драматическая история фермерской семьи, затерявшейся в альпийском высокогорье, рассказана сдержанно, строго, с предельной внутренней экспрессией. Органичное соединение документальной манеры повествования с поэтическим ви́дением мира, любовью к метафоре является отличительным признаком режиссеров представляемого направления. Именно эта черта сближает картину Мюрера с другой показанной лентой — «Мгновение» Франца Райхле,— при том, что в последней формальный язык временами приобретает самодовлеющий эффект.

Существует ли принципиальная разница между франкоязычным и немецкоязычным направлениями в швейцарском кино? Этот вопрос стал одним из центральных на дискуссии в СК СССР, посвященной лентам, показанным нашими гостями. По мнению Фреди Мюрера, франкоязычное кино не только уходит своими корнями во французское киноискусство, но и реально интегрировано им сегодня, в то время как немецкоязычный кинематограф продолжает сохранять независимость. Главной проблемой для национального кино является острая нехватка средств. Государственные субсидии не превышают, как правило, и половины сметы одной коммерческой ленты.

*А. Осипов*

*Александр Миндадзе*

# Слуга



Я беру в руки новый сценарий А. Миндадзе «Слуга» и уже знаю: сценарий будет мне интересен. Мне пока неизвестно, о чем он, какими людьми населен, чем и как они живут и как хотели бы жить. Но отчего же тогда это чувство, это нетерпение, сродни тому, которое испытывала жена Синей Бороды, стоя с ключом перед дверью запретной комнаты?

Может, это магия имени — Александр Миндадзе? При хронической неизвестности широкой публике имен сценаристов — а в этом они могут дать фору даже выдающимся разведчикам — вряд ли найдется любитель кино, не знающий тандема Миндадзе — Абдрашитов. Может, это проекция прежних сценариев и фильмов, почти каждый из которых стал событием, широко и подолгу обсуждаемым зрителями и прессой. А может, просто марка, именной знак Профессионала, если и позволяющего себе изменить высоту взятой уже однажды планки, то только в сторону увеличения.

Наверное, и то, и другое, и третье. Но есть и нечто иное, о чем хотелось бы сказать особо, о некоторой тенденции, просматриваемой в последних работах А. Миндадзе и мне особенно близкой.

Правда и вымысел. Мне кажется, есть определенная зависимость между климатом общественной жизни и соотношением правды и вымысла в художественном произведении. В определенные исторические периоды часто одно подминает другое. В сегодняшнее время, в противовес недавнему, на передний план выходит правда. С трудом, преодолевая сопротивление, но, верится, что неотвратимо.

Судя по последним годам, процент правды как в обществе, так и в искусстве неуклонно повышается. Но неизмеримо быстрее растет потребность в ней, жажда ее. И вполне понимая, что разговор о чрезмерности правды в условиях ее явной недостаточности звучит кощунственно, я, тем не менее, рискнул бы сказать об этом в применении к произведению искусства сегодняшнего дня. Ибо если оно, сегодняшнее, ориентировано в большой мере на правду факта, то завтра оно может оказаться уже не столь откровенным, чрезмерно задрапированным, ценностно заниженным.

Эта горестная судьба, я уверен, не уготована сценариям А. Миндадзе. В лучших своих работах он, опираясь на прочный фундамент жизненных реалий, строит высокое и прекрасное здание вымысла, притчи, интерес к которым, как показывает история литературы, не подвержен инфляции. В этом смысле сценарий «Слуга», как мне кажется, является еще одним талантливым шагом вперед.

*Эдуард Акопов*

Проснулся. Тер лицо, зевал со стоном, по-стариковски, без радости возвращаясь к жизни. Смотрел в окно. Ничего там не было, в окне, ни единого живого огонька. Бесприютный пейзаж с дождиком еще только вырисовывался, выплывал из ночи... А он все сидел в полутьме спящего автобуса, вглядываясь в поле и лес, что-то там различая особенное в этой проносящейся мимо размытой картине, только ему одному знакомое и понятное.

Сошел на пустом шоссе. И, не мешкая, перепрыгнув кювет,— к лесу, через поле, без дороги. Водитель автобуса не уезжал, смотрел вслед: пассажир уходил в никуда! Вот он растворился в тумане, канул. Напоследок из тумана будто даже донесся его смех.

...Старик двигался по прямой, не сбавляя шагу, как по тротуару. И не спотыкался, не увязал в низинах, с портфелем в руке шел и шел напролом — выныривал из чащобы на светлые уже поляны и опять устремлялся в заросли, настигая ночь. Лес перед ним расступался.

Наконец дал себе передышку, уселся на пенек, нежась в первых лучах солнца. Достал из портфеля приемник. Лес огласил голос диктора. В стране начинался день, передавали новости. Старик слушал внимательно, кивал с одобрением. Но вот он обернулся и чуть не упал со своего пенька... За спиной в метре стоял пес. Крупный и угрюмый, глядящий прямо в глаза. Не пес это был, волк. И он не стоял на месте, а все перебирал лапами, готовясь к прыжку. Взвыл тихонько и словно улыбнулся, показались клыки. И тут, опережая зверя, путешественник сам бросился навстречу. Встав на четвереньки, тоже взвыл. Так они выли друг на друга, пока волк не попятился, не заскулил вдруг, пособачьи поджав хвост. Зверь побежал стремглав прочь, а старик все сидел на траве, утирая платком бледное лицо.

Солнце вовсю светило, когда стали редеть деревья, показались крыши дачного поселка. Путешественник выбрался на асфальтовую дорожку, пошел вдоль заборов, за которыми уже начиналась жизнь.

Вот и за этим забором, в этом тихом дворе, куда, толкнув калитку, прошмыгнул старик: распахнулись вдруг ставни, и мрачноватый, с виду необитаемый двухэтажный дом ожил, исторгнув из себя аккорды фортепиано.

Пианист играл в свое удовольствие. Он сидел в одних трусах, глядя в точку. Немузыкальные его руки были, однако, быстры, крепкие толстые пальцы нежно касались клавиш. Мучая инструмент, он и сам страдал, хоть и неказисто, но прекрасно. Глядя, не видел ничего, счастливо отсутствовал. Не увидел и головы

с приметной лысиной, возникшей в окне, не почувствовал на себе горячего взгляда. А ведь мгновенье-другое они со стариком смотрели глаза в глаза.

Потом выскочил из дома с ракеткой, стал приседать, подпрыгивать на лужайке. Делал взмахи, шумно дышал. Размявшись, потрусил к калитке мимо малинника, где притаился, лакомясь ягодами, незваный гость.

За калиткой седоватый атлет прибавил, побежал, наращивая темп, по поселку, сворачивая в тенистые улочки, и вот влетел на обнесенный сеткой корт и замер, сгруппировавшись, на линии.

Дожидавшийся его партнер сказал:

— Семак переметнулся. Доброе утро.

— Не очень-то доброе.

— От вас к нам. С идеями. Получите в уголок от перебежчика Семака!

Взмахнув ракеткой, партнер запустил мячик в угол площадки, как и было обещано.

— А это вам от художественного совета! Горячий привет. Получите! Воробьев щипал профессора, но колокол звонит по вас! Воробьев копает под репертуар. В уголок от Воробьева, ну-ка!

Партнер бил слева и справа, комментируя удары. Тот, кому все это было предназначено, покряхтывал, бегал по площадке. Удары он отражал, слова улавливал. Такая шла игра.

— Крученый вам от оппозиции, берегитесь! Свечу от поджавших хвост единомышленников, ха-ха! Проголосовали единогласно. Профессор поднял ручонки. Морщась. Обе!

— И вы для конспирации?

— Ирония неуместна. Воробьев все равно косится.

— Мужайтесь, Штирлиц. Обменяем вас на Семака при случае.

— Вы считаете, мы, я и Семак, одно и то же?

Последовал ответ:

— Не скажите. Ваш коллега музыкант.

Партнер слегка растерялся, даже, не среагировав, пропустил удар. На мгновенье он забыл об игре:

— Сложный вопрос, Павел Сергеич. Кто музыкант, кто нет. А?

— Пожалуй.

— Не будем отвлекаться. Получите-ка от профессора! Пожалуйста. От самого профессора!

И партнер, поправив очки на носу, опять взмахнул ракеткой. Бил изо всех сил, вложив в удар обиду. Мячик улетел в сторону, за ограду.

— В честь профессора! — засмеялся партнер, и они ушли с корта, стали искать пропавший мячик. Ползали на четвереньках среди кустарника, шарили в траве. Тут раздался голос:

— Холодно, ребята. Очень холодно!

Человек в шляпе, в возрасте, с виду пенсионер, сидел поодаль на скамейке и, глядя на их поиски, улыбался непонятно. Обрадовался, когда они пошли к нему:

— Теплее, уже теплее!.. А то замерз. Еще теплее! Жарко!

Теннисисты приблизились, стали в ожидании. Пенсионер их разглядывал, все радовался неизвестно чему:

— Жарко, ребята! Ой, жарко! Горячо!

Мячик при этом был у него в руках. Он негромко сказал:

— Возьми, на. Отбери, Шакал.

И уже громче:

— Шакал! Ты оглох?

К кому это относилось? Партнеры застыли в недоумении. А дальше произошло уже совсем необъяснимое:

— Смирно! Стоять смирно, Шакал! — прокричал пенсионер и, вскочив, полез

обниматься. Он повис на Павле Сергеевиче, который вдруг будто одеревенел и впрямь вытянулся по команде.— Соскучился, веришь, нет? Вспоминал? А ты вспоминал? — шептал старик со слезами на глазах. Павел Сергеевич очнулся, стал робко его отторгать...

Другой теннисист был растерян не меньше, все поправлял очки и искал объяснения, и объяснение в конце концов нашлось:

— Опохмелился, шляпа! С утра пораньше, ай-ай-ай!

И академического вида очкарик со знанием дела выкрутил «шляпе» за спину руку, и в долю секунды все стало, как было: пенсионер снова сидел на скамейке, а партнеры, завладев мячиком, отправились на корт.

— Ты отдыхай, папаша. Не позорь седины. Поспи!

Это очкарик сказал на прощанье пенсионеру. И — партнеру:

— Шакал? Я не ослышался?

— Именно так. Шакал.

— Не подходит вам. Зря он!

— Пьяный.

— Нелепо. Неактуально, я бы сказал. Но симптоматично! — это очкарик сказал сам себе, пробормотал. И упал, выговаривая трудное слово. Отражал удар соперника, оступился. И теперь лежал, схватившись за ногу.

Партнер помог ему подняться. Игра была закончена. Очкарик с гримасой на лице поковылял к выходу. Обернувшись на пустую скамейку, процедил: «Сглазил, сука!» И ушел с корта.

И опять он спускался с крыльца, пересекал двор. Теперь он был не атлет с ракеткой, теперь он шел всерьез: степенный, в костюме при галстуке, поспешал, не торопясь, а за калиткой уже урчал мотор, подъезжала машина; вышел со двора, машина подкатила минута в минуту. Павел Сергеевич опустился на сиденье рядом с водителем. Поехали.

Уже выбрались с проселка на шоссе, и тут Павел Сергеевич жестом велел водителю остановиться. На обочине стоял с поднятой рукой пешеход.

— Возьмем,— сказал Павел Сергеевич.

— Кого? — не понял водитель.

— Старого человека.

— Да ну, ханыга, только сиденье перемажет,— проворчал водитель, но тут же, вышколенно кивнув, затормозил.

Старик проскользнул в машину. Сидел тихо, как мышь, о нем забыли. Когда въехали в город, Павел Сергеевич сказал водителю:

— Останови. Стоп.

Машина причалила к тротуару.

— Вылезай. Пусти меня за руль.

Просьба была странная, совсем уж неожиданная. Павел Сергеевич больше ничего не сказал, молчал непреклонно, ждал. И водитель без лишних вопросов полез из машины. Лишь кивнул по обыкновению, был хорошо воспитан.

Смотрел вперед, на дорогу, сжимая в руках руль. Смотрел назад, в зеркальце: что там за спиной? А там покачивалась в такт движению голова в шляпе, в тени шляпы темнело лицо пассажира, чудилась неясная улыбка.

Старик нарушил молчание:

— Я тот русский, который не любит быстрой езды.

— Слушаюсь, слушаюсь.

— Ты забыл?

— Да.

— Ты думал, меня нет уже на свете, умер. Думал?

— Приходила в голову печальная мысль.

— Так и было,— сказал старик.— В прошлом году я скончался в реанимации. Но мне все-таки запустили сердце по новой. Двое ребят-практикантов не позволили уйти, не попрощавшись с тобой! Куда мы едем?

Дорога спускалась в тоннель, они окунулись в полутьму, покинув солнечный день. Мелькали фонари, впереди, в конце тоннеля, уже маячило пятнышко дня, но этот день был другой, с дождиком и снегом, сумрачный день то ли осени, то ли зимы.

Въехали летом, выехали зимой-осенью. Водитель был в куртке, пассажир на заднем сиденье в пальто и шляпе. Водитель и пассажир, это были они. Только оставили в тоннеле десяток-другой лет вместе с солнечной погодой.

Пассажир сказал:

— Как тебя звать? Познакомимся.

— Клюев я, Клюев Павел. Я вас знаю.

— Кто же я?

— Вы Гундионов.

— Да. Правильно.

— Парень рассказывал. Который вас раньше возил. Не любите ездить быстро. Садитесь всегда за спину. Свет в салоне средь бела дня включаете. Ну, и еще. Много чего.

— А про лук с чесноком? Про запах изо рта?

— Учтем.

— Ты после армии?

— Так точно. Солдат демобилизованный. Десантник.

— Я тоже в прошлом десантник.

Водитель посмотрел в зеркальце на пассажира, промолчал. Они уже выбрались за черту города, ехали мимо пустых раскисших полей. Снег таял, едва коснувшись земли, превращался в черную грязь.

Гундионов сказал:

— Мы должны стать друзьями. Впереди у нас большой путь.

— Я постараюсь.

— Ты не будешь возле меня холуем, а на голову я себе не дам сесть, не бойся.

— Никак нет.

— Я тебя сам выбрал. Я не мог ошибиться. Ты понял?

— Так точно.

— Ты ко мне не приставлен, по крайней мере. Раз я тебя сам выбрал. Так хочется думать.

— Ага. Понял.

— Я вижу ясно цель. Многие запятнали себя. Это мои враги и друзья, которые хуже врагов. Они потеряли веру и стали как слепые котята. Лакают молочко в свое удовольствие. Тьфу!

И пассажир в сердцах махнул рукой, досадуя на своих недругов. Этим жестом он в то же самое время приветствовал милиционера, вытянувшегося на обочине с приставленной к фуражке ладонью.

Между тем они давно уже ехали в сопровождении эскорта автомобилей. Впереди, распугивая сиреной ворон, шла милицейская машина, остальные, целая кавалькада, следовали по пятам, пристроившись в хвосте.

— Взяли в тиски. Чтоб мы вдруг куда не надо не свернули! — проворчал пассажир. Он зажег свет в салоне, зашуршал бумагами.

Процессия вкатилась в поселок, остановилась у распахнутых заводских ворот. Прибывшие выскочили из машин, встали в почтительном ожидании, образуя коридор. Сюда должен был войти тот, кто пока что сидел в освещенном салоне

автомобиля, уткнувшись в бумаги. Сидел и сидел, неподвижный, как памятник.

Но вот Гундионов наконец ожил и, убрав бумаги в портфель, сказал Павлу со значением:

— Я по складу теоретик. Теория — моя любовь, стихия, идея — оружие. Я пропагандист, окрыляю людей, а это уже жизнь, практика. Я теоретик и практик в одном лице, понятно?

Еще он сказал, вылезая из машины:

— Приглядывайся. Кое-что можно перенять, с чем-то придется смириться. Имею в виду свои привычки.

— Ваши привычки станут моими! — отозвался водитель.

Гундионов был уже снаружи. Вернувшись к машине, он склонился к окну и отчеканил в лицо Павлу:

— Это сказал раб!

И пошел, не оглядываясь, по ковровой дорожке, положенной на снежную жижу, в глубь заводского двора. Встречавшие и прибывшие устремились за ним следом.

Павел тоже покинул машину. Выбравшись наружу, он сделал неприличный жест. Туда, в ту сторону. Вдогонку. Раздался дружный смех, очень громкий. Смеялись шофера. Здесь сейчас были только водители служебных машин, они одни, и была их минута. Кто-то повторил жест Павла, кто-то погрозил ему пальцем, другие смеялись.

Водитель Гундионова, впрочем, не разделил общего веселья. Он мог больше, он мог и то, и другое: и сделать жест, и шагать, не глядя на коллег, по пустой ковровой дорожке. Дойдя до здания клуба, украшенного транспарантами, Павел слегка приоткрыл дверь, просунул голову в зал. Гундионов стоял на сцене, держа знамя наперевес. К нему приближался тучный человек в наглухо застегнутом пиджаке. Тучный взялся за древко, Гундионов отпустил, руки стали свободными, и он зааплодировал. Павел увидел главное: сам момент вручения. Он прикрыл дверь и, сойдя с ковровой дорожки, устроился на скамейке у забора.

К скамейке сразу направился Гундионов, только вышел из клуба.

— Ты не слушал мою речь,— проговорил он с обидой.

— Не слышал, никак нет.

— Не слушал, я настаиваю. Не слушал! — Хозяин поднял палец, и водитель его стал как этот палец — вскочил, вытянулся.

И тут вдруг гнев сменился на милость, Гундионов рассмеялся:

— Не слушал и стал жертвой показухи!

Сзади Павел был цвета скамейки. Куртка, брюки, все было зеленым. Он растерялся, чуть не плакал от досады. Хозяин сказал Павлу с назиданием:

— Слушай мои речи! — Прозвучало, как заповедь.— Идем! Эх, ты! — уже иным тоном, дружески, произнес Гундионов и, приобняв Павла за плечи, повел к выходу.

...Ночевали в гостинице. Павла разбудил шум в коридоре, грохот. Он выглянул из номера и глазам своим не поверил: мимо шли футболисты, целая команда; в гетрах, трусах и майках с одинаковыми эмблемами, стуча бутсами, они шли и бежали трусцой по гостиничному коридору, перепасовывали друг другу мячи, и ловил мячи, падая на паркет, вратарь. Игрок с капитанской повязкой толкнул двустворчатые двери, и вся команда, проследовав за своим вожаком, скрылась в номере-люксе Гундионова.

Как был в трусах, под стать футболистам, Клюев пошел следом по коридору. За двустворчатыми дверьми он застал картину: Гундионов, стоя посреди номера с выражением полного удовольствия на лице, отбивал чечетку. Гости его тоже не отставали, притопывали неловко, но от души и даже пытались петь.

Увидев Павла на пороге, хозяин объявил:

— Я их переквалифицировал, дармоедов! Ноль—два, ноль—три, сколько же

можно? Из команды — в ансамбль! — прокричал он.— Да станут спортсмены танцорами.

Клюев вернулся в свой номер. За окном начинался день. И уже, конечно, не спалось. Оделся, опять вышел в коридор. Двустворчатые двери притягивали магнитом, любопытство распирало.

И они вдруг распахнулись, эти двери, заставив Павла отпрянуть: из номера-люкса выскочила уборщица, очень испуганная, со слезами на глазах, побежала, бросив пылесос, по коридору.

Следом осторожно выглянул Гундионов, тоже испуганный.

— Зачем приходила, как думаешь?

— Прибраться у вас.

— Кто она, а?

— Уборщица, кто!

— Я ее выгнал. Слишком хороша для уборщицы.

— Не сказал бы.

— Госпожа провокация приходила! — заключил торжественно Гундионов.— Это кое-кто с утра пораньше проверял мою бдительность, хотел скомпрометировать!

— Кто?

— Есть человек, есть.

Поманив Павла, он скрылся в номере.

— Он у меня за спиной. Большой человек. Почти как я,— говорил Гундионов, прихлебывая из стакана, они с Павлом были вдвоем в номере, пили чай.— Всю жизнь за мной, как тень. Следит, ждет, когда я споткнусь. Я не спотыкаюсь, а он все подталкивает. Край идет семимильными шагами, но наши успехи его не радуют, мой авторитет раздражает. Он рвется к власти и готов на все, даже в спину нож воткнуть!

— Да кто же он, кто? — опять спросил Павел.

Хозяин покачал головой:

— Я тебе пока что не доверяю полностью.

Павел сидел тихо. То вглядывался в лицо Гундионова, то по сторонам озирался, будто ждал чудес. Никаких чудес: скучный гостиничный быт, кипятильник, граненые стаканы, чай с плавленым сырком. Лысый человек напротив, с виду командировочный. Была, впрочем, еще коробка конфет, большая красивая коробка.

Хозяин положил в рот конфету, запил чаем.

— Слышал ты такое: Гундионов всем жуликам жулик?

— Говорят жулики, которым Гундионов на хвост наступил.

— Разделяешь?

— Что вы. Все говорят: Гундионов честный. Его обманывают. Творят безобразия за спиной.

— А может, он сам творит? Чужими руками?

Павел не знал, что сказать. Глядя на него, хозяин улыбнулся, взял еще конфету, Павел тоже взял. И скривился от боли, схватившись за челюсть.

— Ну? Что такое?

— Зуб сломал!

Конфета с металлическим звуком упала на блюдце.

— Не по зубам тебе,— усмехнулся Гундионов.

— А это... что?

— Это золото.

— Как?

Кусочек металла тускло желтел на блюдце. Павел смотрел ошарашенно.

— Ешь мармелад. А это золото в шоколаде. Ассорти.

— Бывает такое?

— Как видишь.

— В пайке у вас?

— У меня, да. Возьми на память. Будет золотой зуб.

— Нет! Не бывает! — закричал Павел.— И в пайке не бывает! Нет! — Он вскочил из-за стола.— Я не могу с вами, не хочу! Отпустите, Андрей Андреевич. Я не буду вас возить!

Тут хозяин подошел к нему, положил руки на плечи. И под тихую музыку из приемника повел, чуть подталкивая, осторожно по номеру. Павел стал переступать неловко вслед за Гундионовым и кружиться вместе с ним, не понимая, что танцует.

— Танцы моя слабость,— сказал хозяин.— Я поставил на ноги весь наш прекрасный край! Танцуют везде, всюду, как хорошо! Я даже тех поставил, кто уже стоять не мог, в луже лежал пьяный. И что примечательно, сразу подскочила производительность труда.

Клюев не разделял воодушевления хозяина. Лицо его выражало крайнюю растерянность.

— Ты не беги от меня, Павел Клюев. Я один, совсем один! — вдруг проговорил Гундионов.— Давай-ка мы закрепим нашу дружбу раз и навсегда. Прыжком!

— Куда?

— На землю, куда. С неба на землю. Мы же десантники!

Павел Сергеевич сам себе улыбнулся в зеркальце, обнажив зубы. Тот, золотой, блеснул и погас, будто подмигнул. Мгновенное это легкомыслие за рулем едва не кончилось бедой: он, затормозив, вывернул руль, мимо пролетел встречный грузовик.

Гундионов заерзал на заднем сиденье:

— Как водитель ты деквалифицировался.

— И во всех других отношениях.

— В это трудно поверить. Главные навыки ты вряд ли растерял.

— Это какие же?

— Какими был славен.

— Полный ноль, честное слово!

— Посмотрим,— сказал старик.

Павел Сергеевич опять затормозил резко. На этот раз помех на дороге не было, он всего лишь останавливал машину.

Обернулся к пассажиру:

— Я не смогу быть вам полезен, Андрей Андреевич.

— Сможешь, сможешь.

— Было бы странно, вы не находите? Сегодня, сейчас.

— Почему же?

— Потому что люди меняются.

— Кто тебе это сказал? — засмеялся хозяин.— Не выдумывай. Ты каким был, такой и есть. Главное, не утратил самый ценный свой навык: отгадывать мои мысли. Я захотел пройтись по улице, и ты тотчас остановился. Молодец, Шакал! Ты же знаешь,— продолжал он благодушно,— я иногда люблю замаскироваться и погулять среди людей. Когда величие распирает, залезаешь в старый костюм и спускаешься на землю. Идешь куда глаза глядят. Такой, как все. Эти прогулки моя слабость!

— Слабость к дешевым эффектам. Узнаю Гундионова! — пробурчал Павел Сергеевич, не разделявший настроения пассажира.

В следующее мгновение хлопнула дверца, старик выскочил из машины, пошел, не оглядываясь, по улице. Павел Сергеевич достал платок, вместе с испариной стер с лица волнение. А потом тоже выбрался наружу, стал ходить по

оживленной улице туда-сюда, толкаться среди прохожих, высматривая пассажира. Побежал, наобум свернул в арку и замер посреди двора, увидев старика на детской площадке. Тот раскачивался от души на качелях, взмывал ввысь, зажмурившись.

— Прости меня! — прошептал вдруг Павел Сергеевич, не он, губы его прошептали. Он двинулся к качелям, и тут Гундионов, заметив его, прокричал с восторгом:

— Я в родном городе! Ты понял? Я в родном городе!

— Альты! Ни черта альты не стоят! — сказал негромко Гундионов сквозь пение хора и был услышан; взмахом руки дирижер адресовал его распоряжение женщинам в белом и мужчинам в черном; Гундионов прикрыл ладонью лицо, внимая многоголосью строгим, неприемлющим фальшь вниманием.

Пели женщины в белом и мужчины в черном, дирижер, добросовестно жестикулируя, вел их партии, и все это предназначалось лишь двоим зрителям, сидевшим в пустом зале. Одним был сам Гундионов, другим его водитель Клюев Павел.

— Альты, альты, елки-палки! — снова раздался негромкий, но всегда отчетливо звучащий, доходящий до нужных ушей голос, и опять дирижер кивком что-то обещал Гундионову, а тот, недовольный, ерзал в кресле, вздыхал сокрушенно: нет, не стоили сегодня альты, ни черта не стоили!

В паузе Гундионов сказал:

— Товарищ дирижер, перестаньте жестикулировать. Вы мешаете.

Снова пел хор. Гундионов, сидя в кресле, дирижировал сам, собственноручно. Он забыл о Павле. И тут до него донесся словно стон. Хозяин обернулся: Клюев сидел у него за спиной, глядя в точку. Но вот он поднялся, пошел к сцене напрямик, перешагивая через ряды. «Давай!» — вдруг закричал Гундионов с болельщицкой страстью, что-то их в эту минуту объединило — и того, кто остался в кресле, и того, кто уже карабкался на сцену.

И, встав перед хором, как недавно еще стоял изгнанный дирижер, слыша за спиной гундионовское «давай!», Павел закрыл глаза и замахал руками, будто поплыл, окунувшись в многоголосье. Потом он как бы очнулся и увидел перед собой удивленное лицо солистки с открытым поющим ртом, и ему даже подмигнул хорист из последнего ряда, но это сейчас уже не имело значения: он дирижировал!

И так же, лицом к поющим и спиной к переполненному залу, стоял он спустя годы и отточенными движениями рук управлял хором. А потом стоял на авансцене, кланялся в знак благодарности, прижимая руку к груди. Девушка из партера вручила ему цветы, он передал их солистке. Тут кто-то схватил его снизу крепким рукопожатием, потянул, заставив присесть на самом краю сцены. Павел Сергеевич увидел Гундионова, старик держал его, не отпуская, и все тянул вниз, что-то бормотал взволнованно со слезами на глазах.

Подоспела дюжая билетерша, не без труда оторвала от Павла Сергеевича потерявшего голову поклонника. Она тащила его в сторону, подальше от сцены, а старик махал прощально и не бормотал уже, кричал:

— Горжусь, люблю! Павел Клюев, браво!

В поздних сумерках шел по дорожке к дому, насвистывая и взмахивая вдруг руками, но вот будто споткнулся и замер, увидев свет на втором этаже. «Мария, Маша!» — пробормотал Павел Сергеевич. И все стоял, задрав голову, глядя на освещенные окна. Потом побежал к клумбе. Рвал цветы без разбора, ломал стебли. С букетом поднялся на крыльцо.

В гостиной за столом сидели сын Павла Сергеевича, невестка с внуком на коленях. Увидев деда, мальчик захлопал в ладоши. Павел Сергеевич и впрямь стоял в дверях торжественно, как на подмостках.

— Я все знаю! — сказал он весело.

— Что ты знаешь?

— Там свет в кабинете.

— Да.

— Догадался я, догадался! Мать приехала. Конспираторы!

Сын с невесткой все молчали таинственно, переглядывались, и ему эта игра надоела, он взбежал вверх по лестнице, распахнул дверь и застыл на пороге кабинета: в кресле за письменным столом лицом к нему сидел старик Гундионов.

Он здесь, в его доме. В его кабинете. В его кресле. Храпит, раскрыв рот. Снизу из гостиной слышны голоса, звенит посуда, а здесь, в кабинете на втором этаже, тикают на стене часы, но храп Гундионова более реален, он возвращает к жизни: нет, не видение это, не исчезнет гость в кресле с запрокинутой головой, он уже просыпается, трет глаза и зевает, уже смотрит украдкой из-под прикрытых век.

Павел Сергеевич поспешил прикрыть дверь и снова спустился в гостиную.

— Он кто? — спросил сын.

— Никто. Гость.

— Старый твой друг. Так представился.

— Пожалуй. Да.

— Малость не в себе, по-моему.

— Ошибаешься.

— Тем более интересно! — заметил сын.— Пойду, говорит, к себе в кабинет. И пошел. К тебе. Мы выразили легкое недоумение. Но он сказал, что это его дом.

— Так и есть,— отозвался Павел Сергеевич.

Сын с невесткой уже не переглядывались, смотрели на него с удивлением. И он продолжал удивлять:

— Это его дом, так и есть.

— В смысле мой дом — твой дом?

— В смысле дом ему принадлежит. Соберите-ка на стол, ребята.

— Не понимаю,— сказал сын.

— Не надо все понимать. Соберите на стол и уходите. Оставьте нас вдвоем.

— Ну, рассказывай, Как живешь?

— Хорошо живу.

— Вижу. Полтинник набежал?

— Вот-вот будет.

— Звание дают?

— Послали документы.

— Таланты в тебе открылись. Кто бы мог подумать.

— Не говорите.

— За это стоит выпить. Будь здоров, Паша!

— И вы, Андрей Андреевич!

— А меня вспоминал? — спросил гость. Подмигнул, почувствовав заминку: — Понял, понял! А первые годы еще с праздниками поздравлял, не жалел открыток!

— Жизнь, знаете, закрутила.

— Да понял я, не оправдывайся. Какая радость вспоминать? Ты ведь не любишь свое прошлое. Но прошлое сделало твое настоящее, не забудь.

— Всегда помню.

— Я поживу у тебя несколько деньков. Не очень стесню?

— Что вы, что вы.

— В баньке спину потрешь, а? Чайку заваришь, как я люблю? Спать уложишь? Не слышу ответа!

— Да, да, да! — отозвался Павел Сергеевич.

Гость улыбнулся и придвинул тарелку. Некоторое время поглощен был трапезой. Павел Сергеевич глаз с него не спускал, ждал. И дождался:

— Ну? Читаю в твоих глазах вопрос. Хочешь спросить — спроси.

— Спросил, считайте.

— Зачем я приехал? Повидаться, Паша. Соскучился. Хотя, конечно, приехал не на прогулку.

— Догадываюсь.

— Полной радости нет. Что-нибудь всегда найдется, ты ж знаешь. Не одно, так другое.

— В чем дело?

— Да огорчил тут один из ваших мест. Написал на меня бог знает что!

— Это кто же?

— Ну, кто меня всю жизнь преследует? Он и написал.

— Брызгин! — выдохнул Павел Сергеевич.— Брызгин... Жив?

— Жив, пока я жив,— усмехнулся гость.— Мой черный человек, видно. Помнишь, как он стерег меня и как сам погорел в один день. С тех пор открыто копает, не знает, за что зацепиться. Сейчас вот с этой автокатастрофой столетней давности, в которой башку расшиб. Вроде я причастен, организовал ему, представляешь? А там водитель его сам организовал по неопытности, уже отсидел свое, вышел, столько воды утекло! Нет, снова здорово и ведь опять без толку. Совсем сдурел на старости лет!

— Да.

— Что — да?

— Чепуха,— сказал Павел Сергеевич.— Слишком сильно головой ударился.

— Не без того, конечно,— согласился гость.— Помнишь ведь, сколько его в этой самой больнице держали, с каким диагнозом. Но на почерке не отражается, видно. Только в лучшую сторону!

— Да, неприятно.

— Ты б нашел его, что ли. Успокоил.

— Это как?

— Раньше ты знал как. Умел.

— Я уж не помню, Андрей Андреевич.

— Я помню,— улыбнулся гость.— Разве забудешь? Для тебя же нет невозможного, Паша. И друзей ты в беде не бросаешь, знаю! Так ведь?

— Да, то есть нет,— выдавил Павел Сергеевич.

— Не слышу ответа!

— Нет, не бросаю.

Гундионов кивнул, поклевал носом, откинувшись в кресле. Очнулся:

— Такая моя печаль. Ну? А где ж Мария, супруга твоя?

— Сейчас в санатории.

— Что такое?

— Ничего особенного. Вроде нервы. Так называется.

— Это как раз особенное,— заметил гость.— Все такая же красавица? Ай да Маша! А парень ваш совсем взрослый. Студент?

— На философском.

— Ого! Помогает осмысливать?

— Еще как.

— И еще внук Павлик в твою честь.

— Точно.

— Хорошая жизнь, Паша.

— Да. Есть что терять.

— Зачем терять-то?

— Ну, отдавать долги, платить за прошлое,— усмехнулся Павел Сергеевич.

— Платить надо, но недорогой ценой! — пробормотал Гундионов, стремительно и на сей раз безвозвратно проваливаясь в сон.

Заснул, захрапел. А Павел Сергеевич все сидел, смотрел на гостя, еще чего-то ждал. И вот Гундионов, будто не сам он, а организм его исторг вдруг клич, капризный и властный:

— Пашка!

Павел Сергеевич знал, что делать. Приподнял спящего, понес его на руках к дивану. Уложив, снял с гостя туфли, стаскивал пиджак, брюки.

Гундионов улыбнулся во сне, сказал:

— Узнаю твою руку, Паша!

А Павел Сергеевич в эту минуту стоял над ним, замерев. Очередь дошла до галстука, надо было развязать узел у гостя на шее. Но заботливый хозяин словно погрузился в раздумье. Так он стоял, сжимая в руке галстук, и было мгновенье, когда он готов был не развязать узел, а затянуть потуже, насколько хватит сил.

Но он только усмехнулся сам себе. И, развязав проклятый узел, освободил шею Гундионова.

Проснулся от стука, топота над головой. Качалась люстра, ломилась к нему в спальню новая жизнь, гнала вон из тихого уголка, из недолгого забытья. Чечетка била в голову: выходи, Паша, выходи!

Ноги гостя выбивали дробь, лицо выражало полное удовольствие. Увидев Павла Сергеевича на пороге, он закричал:

— Вот так-то! Можем!

Да, он мог. И у сына получалось. Сын Павла Сергеевича топал от души, поспевая за стариком. Они стояли друг против друга посреди кабинета. Звенели стекла в окнах, дрожали картины на стенах.

— Давай, молодой дедушка! Давай! — позвал Гундионов.

Павел Сергеевич присоединился без охоты, получилось у него нескладно. Потопал немного, сел на диван.

Гость смотрел укоризненно, с удивлением:

— Разучился! Как же так, Паша? Забыл!

Он замер посреди комнаты, очень был огорчен.

— Картины на стенах твои? — спросил погодя.— Ты еще и художник?

— В свободное время.

— Кто же тут изображен?

Одна из картин привлекла внимание гостя. Подошел к стене, долго смотрел.

— Кто же это, кто? Вот человек на фоне леса?

— Никто конкретно.

— А все-таки?

— Никого не имел в виду.

— Это же я! — сказал Гундионов.— Я! — Он снова повеселел. Подмигнул хозяину:

— Значит, имел в виду. Я сам твоей кистью водил!

Сын напомнил:

— Андрей Андреевич, на пляж! За мной!

— Вперед, Валерий! — подхватил гость, и через мгновенье они были у двери, так неразлучной парочкой и выпорхнули из кабинета. Павел Сергеевич пошел следом.

На глазах всего дачного поселка, высыпавшего в погожий день на берег, он втаскивал в воду Гундионова. Тот висел на нем, обхватив шею, дрыгал ногами,

фыркал. Еще успевал оправдываться: «Не обессудь, не могу я по корягам, не могу!» Выйдя на глубину, Павел Сергеевич сбросил с себя ношу, старик уплыл.

Одиночество было недолгим. Возникла рядом голова в очках.

— Ждал вас на корте. Где вы? — Партнер по теннису, взволнованный, подгребал ближе.— Надо ехать на смотр! Бойкот отменяется. Фомичев обещал поддержку. Вы берете слово на конференции, он выступит следом. Всю правду в глаза, без дипломатии. Двойным ударом по хребту рутинерам. Сейчас или никогда!

— Никогда,— сказал Павел Сергеевич.

— Прошу разъяснений.

— Оставьте меня в покое.

Голова теннисиста на мгновенье скрылась под водой, казалось, он пошел ко дну.

— Вы что, капитулировали? Не верю!

— Я болен, извините.

— Но за вами люди! Есть обязательства, в конце концов.

— Нет обязательств.

— Вы действительно больны! — проговорил растерянно партнер.

Клюев перевернулся на спину, поплыл. Оторвавшись от собеседника, он перестал грести, лег на воде и лежал, прикрыв глаза.

И услышал другой голос:

— Ты, Паша, с этим делом не тяни. Ты его успокой, приложи свое волшебное умение. Ведь мы пока плаваем, он пишет и пишет. Я волнуюсь, а вдруг в тебя рикошетом? И спросят строгие люди: куда это запропастился Паша по кличке Шакал? Откуда взялся Павел Сергеевич, без пяти минут заслуженный? Интересный ведь вопрос!

Павел Сергеевич перевернулся в воде, чуть не захлебнулся. Гундионов засмеялся и уплыл.

— И все же,— спросил сын,— кто он, этот человек?

— Старый человек прежде всего. И я многим ему обязан.

— Помнишь добро, уважаешь старость. Это заметно. Бросается в глаза!

— Именно?

— Твоя зависимость.

— Ты подумай о своей зависимости. Пока что ты, как маленький, вцепился в юбку жены и, по моим прогнозам, будешь держаться за нее всю жизнь.

— Это в моем характере, допустим. От кого-то зависеть. Но про тебя не скажешь, что ты слуга! Я привык, что все вокруг тебя и ради тебя, и ты это, наверно, заслужил не по должности, раз тебе прислуживают все подряд. В чем же дело? Что между вами? Какие страшные тайны?

Обсыхали на берегу. Гундионов все барахтался в реке. Они на него смотрели и о нем говорили:

— Он много для меня сделал. Все сделал в свое время.

— Когда учился в консерватории?

— Я не учился в консерватории.

— Вот как! — удивился Валерий.

— Да.

— Как же ты стал дирижером? Без диплома?

— С поддельным дипломом. Но это не помешало мне добиться некоторых успехов,— заметил Павел Сергеевич.

— Так ты самородок, папа!

— Да, наверно. Похоже на то,— усмехнулся Клюев.

Сын смотрел растерянно, с тревогой. Он сказал:

— Ну? Какие еще нас ждут открытия? Слушай, мне это все не нравится!

— Это правда, что поделаешь.

— Такая правда не нужна. Ничего хорошего не будет. Тем более это ведь еще не вся правда, верно? — Помолчав и не дождавшись ответа, Валерий произнес твердо: — Ты вот что, ты гони-ка его в шею, своего благодетеля! Пока не поздно.

— Не могу,— отозвался Павел Сергеевич.

— А хочешь,— вдруг прошептал сын,— он сейчас утонет? Раз — и нету. Никто не заметит.

Лицо Валерия было серьезно. Клюев похлопал его по плечу:

— Он в воде не тонет, в огне не горит!

— Проверено?

Гундионов уже призывно махал Павлу Сергеевичу, кричал:

— Пашенька, сюда! Вылезаем! Пашенька!

Клюев пошел вытаскивать гостя из воды.

Позвонил в дверь. Открыла женщина средних лет в халате.

— Леонид дома?

— В рейсе. Вы кто?

— Приезжий. Коллега бывший.

Стал спускаться по лестнице. Женщина все стояла в дверях, потом пошла следом. Он спускался, и она молча спускалась. Вышел из подъезда, двинулся к арке, пересекая двор. Тут женщина догнала Павла Сергеевича, схватила за рукав.

— Ты чего пришел? Я ж узнала тебя, узнала. Клюев ты! Не ходи к нему, не трогай!

— С кем-то вы меня спутали! — сказал Павел Сергеевич, высвобождая локоть. Он вошел в арку, свернул на оживленную улицу.

Женщина шла за ним по улице. В домашнем халате, тапках на босу ногу, шла и шла. И тогда он побежал, втиснулся в отходящий автобус.

Проехал остановку, спрыгнул. Встал, опершись о перила на углу площади. Напротив за стеклом часовой мастерской лицом к нему сидел лысый человек с окуляром в глазу, занятый тонкой работой. Человек поднял голову, посмотрел, снова опустил. Один ждал у перил, другой сидел, но встреча их уже состоялась, пути пересеклись. Часовщик будто невзначай махнул рукой, и Клюев вошел в мастерскую.

Стояли в закутке, за перегородкой.

— Смотрю, ты или не ты? Давно не видно.

— Давно, да.

— Исчез. Вдруг раз — и нету. Отбывал?

— Бог миловал.

— Это кого как. Принес чего-нибудь? Я возьму.

— Ничего.

— Пустой? Тогда я могу предложить.

— Не надо.

— А чего надо, Павлик?

— Найти тут одного надо. Повидать. Тут, у вас.

— Шею свернут, а я потом навел.

— Ему давно свернули, не бойся. Где наши все?

— Да в гараже, где еще. Один юморист в церковь подался. Василий, Зеленяева возил, помнишь? Сторожем пошел, теперь священник.

— В бога поверил?

— Да вовремя спрятался. А может, и поверил. Все может быть,— сказал часовщик.— А что ж хозяин тебя в столицу с собой не взял? Как же он без помощи твоей и заботы?

— Нашел, значит, другого помощника.

— Ну? А ты без него?

— Живу, видишь.

— Вижу. Другой стал. Тоже, что ли, священник? — Часовщик смотрел с усмешкой.— Раньше-то по ногам ходил, не замечал, а? Помнишь? Вот так! — И он показал, как, наступив Клюеву на ногу.— Может, ты теперь долги платишь? В карты, забыл? Я тогда и спросить не смел!

Павел Сергеевич достал бумажник.

— Сколько?

Опять лестница, дверь.

— Михаил дома?

— На дворе с собакой. Вы кто?

Сбежал по ступеням. Другая женщина смотрела вслед.

По площадке перед домом носилась овчарка. Хозяин сидел на скамейке с газетой в руках.

— Не помешаю? — спросил Павел Сергеевич, присаживаясь.

— Пожалуйста.

— Мы с тобой в одном гараже, помнишь меня?

Мужчина, оторвавшись от газеты, бросил на Клюева беглый взгляд. Ничего не сказал.

— Брызгина ты возил, пока в столб не влетели.

Опять молчание.

— Где его найти?

— Столб?

— Шефа твоего бывшего. Дело срочное, разговор.

— Переехал он. В Угловом спроси.

Мужчина отложил газету, засвистел. Подскочила собака, он стал ее ласкать, гладить. Когда Клюев поднялся со скамейки, он сказал, все так же глядя в сторону:

— Говори не говори, а самосвал давно уехал.

— Причем самосвал? Какой?

— Который поперек дороги стоял.

— Это кто ж его так, какой дурак?

Мужчина поднял голову, впервые посмотрел на Клюева.

— Тот, за кого я срок тянул.— Он улыбнулся и сказал: — Беги!

Не собаке сказал, Клюеву.

— Что? Куда? — опешил Павел Сергеевич.

— К хозяину своему. Беги! — повторил мужчина.

Клюев застыл на месте. Овчарка рычала, рвалась к нему, мужчина с трудом ее сдерживал. И будто уговаривал Павла Сергеевича, просил:

— Ну, беги же, беги! Что, разучился? Давай, ну! Беги!

И, видно, сам себя уговорив, он выпустил пса. Клюев отскочил от скамейки, бросился наутек, но бег его был недолгим, овчарка ударила лапами в спину, свалила. Он все же поднялся, вскарабкался по ступеням на деревянную горку. Собака и здесь его настигла, Клюев скатился вниз, упал в детскую песочницу. Одежда на нем трещала, он вставал и падал на песок, прикрывал руками лицо.

Толкнул калитку, ввалился во двор. Шел, ступая нетвердо, к дому. Кричал:

— Выходи, старый хрыч! Вылезай, змей многоголовый! Рубить тебя буду, гад! Добрыня Никитич идет!

Выбежал навстречу внук Павлик, выскочили на крыльцо сын с невесткой, очень испуганные. Клюев отстранил сына, прошел в дом. Внук, смеясь, побежал следом, любил играть с дедом.

— Берегись, старый хрыч! — еще разок прогремел Павел Сергеевич и стал подниматься по лестнице. Ногой распахнул дверь, скрылся в кабинете.

Домашние стояли внизу, в гостиной, ждали с замиранием. Вот дверь наверху снова открылась. Вышел Павел Сергеевич с кривой улыбкой. Постоял и опять скрылся в кабинете. Но теперь он постучал, прежде чем войти, а войдя, аккуратно притворил за собой дверь.

— Что происходит? Почему хамим? Безобразничаем! В чем дело? — Гундионов сидел за письменным столом, смотрел сквозь очки строго.— Ты теперь интеллигентный человек. Не имеешь права распускаться. Посмотри на себя!

Вид у Павла Сергеевича и впрямь был жалкий: рубашка порвана, на лице ссадина. Гундионов сложил бумаги в папку, поднялся.

— Что, горе-сыщик? Брызгина доставал? А? Сунулся куда не надо, а там собачка злая. Так? — Он подмигнул Клюеву, знал, что угадал.— Ты как всегда, Паша. Перестарался! Кто ж тебя просил жизнью жертвовать? Она принадлежит искусству. А вот Брызгин не нужен никому, и бог с ним! Отменяется просьба. Все. Свободен.

Павел Сергеевич поднял голову.

— Свободен? Кто свободен? Я? — проговорил он с кривой улыбкой, которая не сходила у него с лица.— Я же твой раб, вот кто я! Ты ко мне опять присосался, пиявка! Я опять с тобой, подонок!

— Нализался, бесстыжий,— произнес со вздохом Гундионов.

Клюева было не остановить:

— Приехал! Чтобы я опять плясал под твою дуду! Спляшу, давай! Чечетку могу! Ну? Чего надо? Уже ведь задумал, чувствую. Давай, Андрей Андреевич! Все сделаю, все исполню!

Он начал отбивать чечетку. Гундионов пришел вдруг в восторг.

— Получается! — закричал он.— Смотри! Получается! Ты опять научился! Ай да Пашка дорогой! Давай, давай!

Он стал бегать вокруг Павла Сергеевича, хлопал в ладоши.

Клюев рассмеялся и сел на диван.

— Бросьте, Андрей Андреевич,— проговорил он уже спокойно, с усмешкой.— Что вы, ей-богу. Я другой человек. У нас с вами ничего не получится, поверьте.

— А что должно получиться?

— Ну, вы же хотите, чтобы я убил этого несчастного Брызгина, который не дает вам покоя.

— С ума сошел! — растерялся Гундионов.

— Это вы сошли с ума, раз об этом думаете. Это у вас в голове постоянно. Я не утратил навык, вы правы, читать ваши мысли. Так вот,— продолжал Павел Сергеевич с твердостью, пожалуй, даже раздраженно,— давайте договоримся, дорогой гость: живите, отдыхайте, чувствуйте себя, как дома. Тем более это ведь ваш дом, вы мне когда-то его оставили с царской щедростью. Живите, я вам рад, хоть и не скажу, что от души. Но не рассчитывайте на меня. Я не пляшу, вокруг меня теперь пляшут. Кто бы мог подумать?

Реакция гостя была неожиданной: он опять зааплодировал. Он был восхищен, растроган:

— Да, Пашенька, да! Ты стал сильным, вижу. Сильным!

— Какая слабость у сильного, знаете?

— Какая же?

— Одна-единственная. Добрые дела. Стараюсь. Очень. Ненавижу прошлое, искупаю. Это понятно?

— Гм. Что же ты искупаешь? — спросил, помолчав, Гундионов.

— Дела, опять же. Другие дела,— отвечал Павел Сергеевич с невеселой усмешкой.

— Ну, без тех не было б этих,— сказал гость, поразмыслив.— Без плохого хорошего. Ты и сегодня забивал бы козла в гараже. Подумай об этом!

Он стал ходить по кабинету взад-вперед, вдруг сделался мрачен.

— Что ж ты там натворил такое? Может, выпил и зря каешься? Что там было-то?

— Дела, делишки. Ничего хорошего.

— И это у меня за спиной! Пока я речи на митингах говорил! Как же я в тебе ошибся! — произнес Гундионов сокрушенно.— Ты предал нашу дружбу. И не только: ты дискредитировал мои идеи, ты это понимаешь?

— Ваши идеи, мои дела,— отозвался Павел Сергеевич.— Что, не улавливаете связи?

Гундионов присел рядом на диван, сказал с улыбкой:

— Улавливаю. Такую: раз органы подключились, значит, и впрямь тебе есть что искупать. Не зря каешься, нет. Как добрые дела, не знаю, а вот прежние тебе зачтутся, будь уверен!

— А органы-то при чем, я не понял? — спросил Павел Сергеевич.

— Всегда при чем, при ком. При тебе особенно.

— Вот как, значит, обстоит дело!

— А ты думал. К следователю вызывали, нет? Ну, вопрос времени.

— Что же у них там есть против меня? — проговорил после паузы Клюев.

— А вот это тебя надо спросить,— опять улыбнулся Гундионов.

Он вглядывался в лицо Павла Сергеевича и видел, как оно бледнело.

— Ты успокойся.

— Я спокоен, спокоен.

— Они все равно не докопаются, кто там был, в этом самосвале,— сказал гость.— Если только вдруг не осенит, как меня сейчас! — помолчав, добавил он.

А домашние все ждали в гостиной, прислушивались к каждому звуку из кабинета, и внук Павлик даже поднимался, крадучись, по лестнице, смотрел в замочную скважину и приникал ухом к двери, за которой скрылся его дед.

И вот отворилась заветная дверь, Павел Сергеевич сбежал по лестнице и, ни слова не говоря, вышел из дому.

Валерий за ним тотчас последовал, выскочил на крыльцо. Не сразу увидел отца: тот лазил по кустам под яркой луной и, пригнувшись, что-то искал, шарил.

Выйдя, наконец, из кустов на дорожку, он объяснил, заметив сына:

— Мяты, видишь, набрал. Чай заварим.

— Вижу, как же. Ты очень гостеприимен.

— Ты в не меньшей степени проницателен.

— Я утром матери телеграмму дам, пусть приезжает,— сказал Валерий.

Павел Сергеевич обернулся к нему:

— Матери? Зачем?

— Потому что все летит кувырком, все к черту!

— Что? Зачем? Не надо! Матери не вздумай! Молчи! — вдруг прошептал, прошипел Павел Сергеевич и схватил сына за ворот.— Молчи, понял? Язык прикуси!

Что-то незнакомое, жесткое мелькнуло на его лице, и это испугало и рассмешило Валерия.

— Ты сейчас знаешь на кого был похож? — сказал он.— Вот сейчас только? Знаешь? На шакала, ты извини меня.

Павел Сергеевич не извинил, ударил сына по лицу, не сильно получилось, но звонко.

Они все стояли на дорожке друг против друга. Сын держался за щеку.

— Ладно, отец. Не переживай. Это не ты ударил.

— А кто, Валера?

Сын ничего больше не сказал, только усмехнулся, глядя в сторону, наверх, где горело окно на втором этаже.

Вывалились один за другим в бездну, понесла их, переворачивая, стихия, и ни самолета уже не было видно, ни земли внизу; потом их прибило и вновь разорвало, и опять прижало, они схватились намертво, вцепились и так летели, обнявшись, глядя друг другу в глаза.

— Родина моя! Родина! — кричал до хрипоты Гундионов.

Потом в небе раскрылось два парашюта.

...Встретились, как после долгой разлуки. Долго ходили по лесу, искали друг друга, оглядывались на каждый шорох, аукались — и вот встретились:

— Живой?

— Так точно. Что нам, десантникам!

— Настроение?

— Бодрое, товарищ генерал.

— Я был простой рядовой.

— А я сержант.

— Вот и командуй! — сказал Гундионов. И сам скомандовал: — Идем, за мной!

Он бодро зашагал в глубь леса. Не спотыкался о корни, не увязал в низинах, деревья перед ним будто расступались.

— А мы куда, что там? — спросил Павел, шедший следом.

— Я знаю что. Знаю.

— Ну?

— Ты иди, вопросов не задавай. У меня хорошее предчувствие! — отозвался Гундионов. Шел он быстрее и быстрее, Павел за ним еле поспевал, уже бежал. Ничего необычного их, однако, не ждало. Было обычное, невыразительное: поселок городского типа, пыльные, разбитые улочки, станция с застрявшим у перрона товарняком. Была при станции столовая, где они за стояком перекусывали, ели гуляш. Были еще тут две женщины, средних лет и помоложе, одна в окошечке на раздаче, другая на мойке. Эта, помоложе, только раз выглянула, посмотрела, кто пришел, и скрылась в недрах кухни. Ее стало не видно, но слышно: звенели тарелки, бряцали ложки-вилки.

Гундионов спросил ту, что мелькала в окошечке:

— А кто там на мойке у вас, а? Что за девушка?

— На мойке посудомойка у нас, Зимина Маша. А что?

— Да так. Лицо знакомое,— пробормотал Гундионов.

Он перестал жевать, отставил тарелку и сказал Клюеву:

— Ты это, ты пойди посмотри, как там чего. Машину проверь.

— Так вроде без машины мы, Андрей Андреевич.

— Ну, взгляни, чего там шлет небесная канцелярия. Дождь, нет?

К чудачествам такого рода Павел относился с пониманием: вышел и тут же вошел обратно. Но Гундионова он не увидел, его след простыл.

Хозяина своего Павел обнаружил на кухне возле мойки. Гундионов стоял коленями на кафеле перед онемевшей от испуга молодой женщиной в фартуке и резиновых перчатках и говорил, прижав руку к сердцу:

— Я люблю тебя и любил всегда, я узнал тебя и теперь не потеряю ни за что! — Он был в крайней степени волнения.— Я не могу на тебе жениться, потому что женат, а развестись в моем положении невозможно, но ты ведь помнишь, как я тебя любил в том походе по Волге, когда этих всех еще и близко не было, а мы с тобой жили и любили друг друга, Мария! И ты мне сейчас поверь, я не исчезну, как тогда, я приду за тобой и озолочу в силу своих нынешних возможностей, как, помнишь, озолотил, когда со Стенькой купца на реке грабанули?

Сказав всю эту чушь, Гундионов бодро поднялся с коленей и представил Клюева:

— Мой водитель и друг. Тут рядом его деревня. Мы туда отправляемся. А то ведь он домой носа не кажет, оторвался от корней, негодник. Но с утра пораньше ты жди нас, Мария Зимина, приедем за тобой!

Гундионов удалился, отвесив поклон. Павел потащился следом. Женщины, ни та, ни другая, так и не двинулись с места.

Мылись в деревенской бане. Павел тер Гундионову спину.

— Шрам-то с войны у вас? — спросил он.

— Ага, с войны,— проворковал размягченно Гундионов.

— Штык, что ли, не пойму?

— Копье. Драпал, было дело, вот тут мне один с лошади копьем.

— Это что ж за война такая? — засмеялся Павел.

— Мало ли их было, проклятых.

Павел не вытерпел, забылся:

— Ладно языком-то трепать! Не может такого быть!

— Но бывает. Иногда,— не обиделся Гундионов.— Очень редко. Крайний, конечно, случай. Ну, что стоишь? — Он все же с опозданием рассердился: — В бане с веником стоит, варежку раскрыл! Бей, хлещи! Ну! Хлещи меня!

— Слушаюсь,— кивнул Павел.

Он не бил, он избивал Гундионова веником. Изо всех сил, с остервенением. Он отводил душу, но скоро устал и уже не получал удовольствия от случайной этой трепки, тем более что удовольствие получал сам наказуемый. Начальник его смеялся, пищал и иногда вскрикивал:

— Ох, Пашка, милый, дорогой! Ой, спасибо! Ой, услужил! Ох, век не забуду! Да чего там век,— заговорил он вдруг осмысленно,— как деревня твоя называется?

— Малиновкой называется.

— Теперь в твою честь будет Павловка,— заключил Гундионов.— Нет, отставить. Лучше: Павловская слобода! Как?

— Годится,— оценил Павел.

...Ночевали в доме Клюевых, в избе. Все улеглись, Гундионов уже всхрапнул раз-другой на печи. Павел вышел во двор покурить.

У крыльца в одиночестве стояла старушка.

— Ты, бабушка, чего тут? Ложись иди,— сказал Павел.

— Это кто ж такой? — проговорила старушка.

— Кто?

— Да на печи лежит.

— А! Сам Гундионов. Хозяин наш, поняла?

— Так кто? — упрямо твердила старушка, лицо ее было испуганным.

Павел сжалился:

— Ты чего, бабушка? Да шеф мой, шефуля, шефчик. Малость с придурью, а так ничего, хороший мужик.

Старуха перекрестилась. Залаяла собака.

Коридор, дверь. За дверью комната, человек в пижаме за письменным столом. Изучает бумаги, помешивает ложечкой чай в стакане.

— Войдите. Это кто? Ближе, пожалуйста. Они мне устроили аварию, я почти не вижу. Но обострилось внутреннее зрение. Можешь не представляться, Павел Клюев. Вот ты и пришел ко мне, настал этот день! Садись, рассказывай. Как жизнь, какие дела?

— Идут дела.

— Наслышан. Слежу за тобой. Радуюсь. Талант талантом, он на тебя с неба упал, а характер сам приобрел, верно? Дома у тебя как?

— Все хорошо.

— А сам? Устаешь? Как здоровье?

— Не жалуюсь.

— Пришел меня убить? Действуй. Теперь осечки не будет. Ткнешь пальцем — и готов. Умру от старости.

— Вы прекратите! — сказал Павел Сергеевич.

— Ты никуда не денешься. Это в голове у твоего хозяина. Прочтешь его мысли и убьешь. Так было не раз.

— Я никого не убивал.

— И это придется взять на душу! — усмехнулся Брызгин и извлек из стола папку.— Вот, досье на тебя. Его мысли, твои свершения. Он и не приказывал, а ты действовал!

— Под гипнозом, что ли? — усмехнулся Павел Сергеевич.

— Не исключаю. Но, главное, сам хотел угодить. Вот так, Павел Клюев!

Зазвонил телефон. Брызгин взял трубку:

— Занят. Нечего советоваться. Не можете без няньки, Сырцов. Разбирайтесь.

И снова обернулся к гостю:

— Был на концерте у тебя, Верди слушал. Замечательно. Я твой горячий поклонник.— Старик разглядывал Павла Сергеевича с доброжелательным любопытством.— Ты не огорчайся. Все вместе взятое не потянет на срок. Тебя, может, и не посадят совсем. Точно, не посадят.

Помолчав, он счел нужным договорить:

— Если, конечно, непричастен к аварии. А есть у меня такое подозрение, есть!

— На чем основано? — поднял голову Клюев.

— На твоей совестливости. Ты когда-то дочку мою в хор зачислил, квартиру ей вне очереди. Уж не за талант же, там им и не пахнет. Что, совесть замучила? Вот так-то, Клюев! — Брызгин рассмеялся.— Не делай добрых дел!

Тут в дверь постучали, на пороге возник еще один старик, тоже в пижаме. Строевым почти шагом он подошел к столу, вручил Брызгину бумаги. Тот взял молча, посмотрел, кивнул. Старик удалился.

— Поверь, я на тебя зла не держу,— сказал Брызгин.— Попался ты ему на пути, не повезло. Что ж теперь? Жил достойно чуть не четверть века — и все прахом? Несправедливо! Видишь,— вздохнул он,— я тебе сочувствую и тебя же разоблачаю. Какой выход?

— Вы бросьте ваши бумажки и не сочувствуйте,— сказал Клюев.

— Да я бы бросил.

— В чем же дело?

— Не в тебе, конечно,— отвечал Брызгин.— Ты кто? Ты несчастный человек, если разобраться. Ты никто, кем бы там ни был. Только часть его, руки. Чтобы схватить его за руки, мне придется схватить тебя, Павел Клюев! Ты понял?

— Да. Нет выхода.

— Выход всегда есть,— вдруг лукаво улыбнулся Брызгин.— Ты подумай.

— Ума не приложу,— сказал Павел Сергеевич.— Только убить вас. Но я предпочитаю более приличный вариант.

— Деньги? Деньги пригодятся пенсионеру! — усмехнулся Брызгин.— Но не там ты ищешь, не там.

Павел Сергеевич только пожал плечами.

— Эх, Гундионов, Гундионов! — вдруг с грустью произнес старик.— Вечно ты подсовываешь мне какого-нибудь ничтожного слугу. Где же ты сам, Андрей? Как мне до тебя добраться!

Глаза Брызгина горели, а рука все гнула чайную ложечку, пока не согнула пополам. Он швырнул ее под стол в корзину для мусора, взял новую, которая была наготове, и продолжал, глядя в далекую, только ему ведомую даль:

— Ты свернул мне шею, но я не отступлюсь, нет! Не из мести, ради будущих поколений, ради самой жизни. Я сорву с тебя маску, разоблачу твою злую силу! Ты гений зла, Гундионов! Губишь природу, пускаешь реки вспять. Порабощаешь народы, стираешь их память, традиции. Ты разрушаешь, чтобы строить, и строишь, чтобы разрушить. Ты поощряешь коррупцию, растлеваешь людей, а потом заточаешь их в тюрьмы. Добродетель ты объявляешь пороком, а порок возводишь в истину. Ты гений хаоса, Гундионов!

Брызгин замолчал и будто выдохся, сразу как-то потускнел. О госте он забыл. Сидел и сидел, поникший, постаревший. Жизнь, впрочем, уже опять его звала, не отпуская в небытие, она, жизнь, уже в прямом смысле стучалась в дверь.

— Роман Романович, вас ждут! — сказал, ступив на порог, еще один старик в пижаме.— Собрались, к построению готовы. Какие будут указания?

— Иду! — с живостью отозвался Брызгин.

В длинном коридоре распахивались двери, выходили старики, их сплоченная группа все росла, они шли бодро к какой-то своей цели, и Брызгин тут был не на последних ролях; расставаясь у выхода с Павлом Сергеевичем, выбравшись из кольца окружавшей его свиты, он сказал напоследок, отведя гостя в сторону:

— Пока он есть на этом свете, ты моя мишень. Пока живой он! Вот здесь поищи, подумай, Павел Клюев!

Брызгин удалился. Павел Сергеевич вышел из здания, зашагал по тенистой аллее.

Среди ночи раздался крик:

— Пашка!

Опять он, Гундионов! И не с печи кричит, из кабинета зовет, требует. И Павел Клюев не в родной своей избе, в другом он доме, большом, двухэтажном. Лежит один в спальне без жены, слышит зов хозяина, и не хочется ему вставать, бежать наверх.

— Паша, Пашенька! Помоги! — опять прокричал Гундионов, но уже негромко, сдавленно, и Павел Сергеевич выскочил из-под одеяла, как был в трусах, поспешил наверх.

Гундионов лежал посреди кабинета с запрокинутой головой, в стороне валялись очки. Он был в брюках, рубашке, еще, видно, не ложился. Горела настольная лампа.

— Скорей! — прохрипел он, держась за сердце.— Ну! Сделай что-нибудь! Массаж! Пашенька!

Павел Сергеевич будто не слышал. Стоял, глядя на лежавшего у его ног хозяина, стоял и стоял. И даже не шелохнулся, когда тот закрыл глаза, умолк.

Похоже, совсем закрыл, навсегда умолк. Лицо Павла Сергеевича ничего не выражало. Не дрогнуло оно и когда мертвый опять ожил, прошептал с последней страстью:

— Умираю, Паша! Помоги, помоги мне! Слышишь! Что же ты стоишь, Паша! Помоги!

Он открыл глаза, взгляд его выражал мольбу, недоумение, ненависть. Губы тронула усмешка.

И снова он стал умирать, и тут Павел Сергеевич дрогнул, что-то с ним произошло. Упал на колени, стал расстегивать на хозяине рубашку.

— Нет! — услышал он вдруг за спиной.— Нет! — повторил Валерий и схватил отца за плечи.

Павел Сергеевич сбросил его руки. Он массировал хозяину грудь. Изо всех сил давил, трещали кости. Потом дышал ему в рот.

— Давай-давай,— сказал сын,— еще в губы его поцелуй.

Он выскочил из кабинета, а Павел Сергеевич перенес Гундионова на диван. Тот уже дышал ровно. Открыл глаза, улыбнулся:

— Пашка, Пашка!

Павел Сергеевич сел, откинувшись. С него градом лил пот.

Гундионов сказал:

— Ты был там!

— Где?

— У него. У Брызгина.

— Нет.

— Был, был,— усмехнулся Гундионов.— Ты не можешь меня обмануть. И убить не можешь, понял? Сколько б он тебя ни уговаривал!

Хозяин прикрыл глаза, и Павел Сергеевич увидел, как по щекам его катятся слезы.

В антракте в уборную к Павлу Сергеевичу заглянули двое поклонников. Они так и представились:

— Поклонники пришли, здорово!

Один был часовых дел мастер, давний-давний знакомый Клюева.

— Маэстро! — воскликнул он и упал на колени, в знак признательности прижав к сердцу руку.

Спутник его сказал напрямик:

— Дай четвертной, Паша. До получки.

— А ты кто?

— Бывший механик твой, в одном гараже.

— Я тебя не помню.

— Зато я тебя помню, кулак твой,— улыбнулся механик.— Я пришел с тебя получить, но могу и отдать, если внешностью не дорожишь.

Разговор происходил в присутствии артистов и был им не совсем понятен. Две хористки выскочили из уборной.

— Дай ты ему четвертной,— вмешался часовых дел мастер,— а мне не надо. Мне искусство давай.

Павел Сергеевич, поразмыслив, достал бумажник, отдал механику купюру.

— Плохо ты, видно, кулак мой помнишь,— сказал он.

— Ага. За каждую поломку метелил.

— Жаль, не прибил. Надо дела до конца доводить, как жизнь показывает,— усмехнулся Клюев.

Прозвенел звонок, поклонники заторопились.

— Мы в пятом ряду, если что,— сообщил, уходя, часовых дел мастер.

Дверь закрылась и отворилась снова, возник на пороге еще один поклонник, сегодня к Клюеву было целое паломничество.

Этот, проковыляв, сел в кресло рядом с Павлом Сергеевичем, заглянул ему в лицо.

— Нет! — закричал Клюев, так что гость вздрогнул.

— Нет так нет,— сказал Брызгин.— А что именно?

— То, что в мыслях у вас. Я и ваши научился отгадывать.

— Если все-таки «нет»,— улыбнулся старик,— значит, я не обладаю такой силой внушения.

— Вы многим не обладаете, чем он обладает,— сказал Клюев.

— Ну-ну. И где же он сейчас?

— Наверняка в кресле храпит. Живой.

— И пусть храпит, на здоровье,— опять улыбнулся Брызгин.— Не будем судьбу подхлестывать. Пусть все идет своим чередом, все события. Если тебя, конечно, это устраивает! — счел нужным договорить гость.

Снова прозвенел звонок, второй.

Шел в темноте по дорожке к дому. Не насвистывал, руками не размахивал, дирижируя невидимым хором. Не споткнулся, не замер, увидев свет в окне на втором этаже — привычно горело оно, это окно, привычно ждал Клюева его бессонный гость-хозяин.

Но вместо Гундионова в кабинете Павел Сергеевич увидел свою жену. Она сидела с ногами на диване, читала книжку. Обернулась с улыбкой к мужу. Средних лет женщина, в очках, с короткой стрижкой.

— Ты?! — выдохнул Павел Сергеевич, застыв на пороге.— А где... где он?

— Кто-то еще должен быть?

— А почему ты здесь?

— А где ж мне? — Жена тоже стала удивляться.— Закончилась путевка, вот я и приехала. Какое сегодня число?

— Забыл.

— Может, ты все-таки подойдешь?

— Да, конечно,— спохватился Павел Сергеевич. Вошел в кабинет, сел рядом на диван.

— Плохо с памятью стало, Паша? Провалы?

— Ничего не означает.

— Надеюсь,— сказала жена.

— А у тебя? У тебя хорошо с памятью?

Павел Сергеевич спрашивал со значением, приблизив к жене лицо, глядя в глаза. Но смысл вопроса, похоже, был Марии Петровне непонятен. Брови ее чуть дрогнули, и только. В ней уже трудно было узнать Машу из станционного буфета, бессловесную девушку в фартуке и резиновых перчатках.

Проснулся от стука, топота. Опять в потолок била дробь чечетки, молотком в голову била: выходи, Паша, выходи! Он рванулся, испугав жену, с постели, выскочил из спальни.

Сын Валерий стоял посреди кабинета, ноги его выбивали дробь. Он был один, без своего партнера. Павел Сергеевич остановился в дверях разочарованный.

Валерий сказал ему с грустной усмешкой:

— Давай!

Отец присоединился, постучал ногами. Но не получалось у них, не ладилось. Валерий засмеялся и сел на диван.

Павел Сергеевич спустился по лестнице. И тут вдруг двери спальни распахнулись, вышел... Гундионов. Не старый еще, каким был два десятка лет назад.

Было это тогда, в той жизни. Гундионов вышел из спальни и, приложив палец к губам, шепотом сказал своему водителю:

— Тс-с! Иди за мной.

Он завел Павла в сад, в укромный уголок. Здесь они сели на лавочку.

— Ты ведь холост? — спросил Гундионов.

— Ну, как сказать. И да, и нет.

— Так и скажи: расписаны?

— Да вроде есть задумка.

— Задумка мне нравится,— кивнул Гундионов.— Надо тебе жениться. Но на другой женщине.

— Зачем же мне другая?

— Ты брось. Я тебя не зря холостым на работу брал,— сказал Гундионов.— Свои виды, значит, имел. Вот я хочу, чтобы ты на Марии женился.

— Это на какой же?

— Ну, какая есть Мария?

— Ваша, что ли? — Павел смотрел оторопело.

— Моя, моя,— сказал Гундионов, и голос его дрогнул.— Не могу, пойми ты, я с ней жизнь соединить. Призван я. Слишком много на другой чаше весов. Но хочу, чтобы у нее счастье было. Семья, дети. Что ж она, не заслужила?

Помолчав, он продолжал с усмешкой:

— Жизнь кого к мойке, кого в аспирантуру, кого куда, без разбору, без справедливости. Вот мы ее сейчас подправим, жизнь! — глаза хозяина загорелись.— И тебе хватит баранку крутить. Я тебе, Паша, хор подарю. Ты пойдешь далеко, я это знаю. Другим станешь, сам потом удивишься. Я тебя только немного подтолкну, понял?

— Да. То есть нет,— сказал Клюев.

— Что ж тут непонятного? — удивился Гундионов.— Здесь дом, там хор. Тебе, ей. Всем сестрам по серьгам.

— А вам?

— А мне воспоминание,— с грустной улыбкой проговорил Гундионов.— Я уезжаю, Паша. Насовсем.

— Повышение?

— Угадал.

— Высоко? — спросил Павел.

Хозяин приблизил к нему лицо, прошептал:

— Дух захватывает.

Он помолчал и спросил:

— Ну? Согласен? Мы договорились?

— Я... я подумаю,— выдавил Павел.

— Это будет памятью. Нашей дружбы, ты понял?

— А она знает? Маша?

— Да.

— И что, согласна? — спросил Павел.

— Тоже — да,— опять грустно улыбнулся Гундионов. И сказал: — Ну? Иди к ней. Иди.

...Павел, крадучись, поднялся на крыльцо. Спиной к нему на веранде сидела Мария. На цыпочках он подошел к ней сзади, ладонями прикрыл глаза. Мария не пошевелилась, ни слова не проронила. Она знала, кто пришел и стоит у нее за спиной, и упрямо молчала. Но Павел был терпелив, ладоней не отнимал. Так он стоял долго, пока Мария все так же без слов не погладила его руку.

Жена сказала:

— Тебе, Паша, повестка.

— Так!

— К следователю. Я не стала расписываться.

— Да-да.

Он прошел в гостиную, взял из рук Марии Петровны повестку.

— Ну? Что бы это могло значить? — спросила жена.

— Конец нашей жизни.

— Будем умирать?

— Наоборот. Нам теперь не страшен серый волк,— усмехнулся Клюев.

— Что за панические настроения! — сказала Мария Петровна.— Мы в этом доме прожили целый век, вложили уйму средств. Это уже давно наша собственность, так или иначе.

— Да-да,— кивнул Павел Сергеевич.

— Что да-да?

— Вызывают не по поводу дома.

— Других не существует,— сказала жестко жена.— Это единственная их зацепка, а остальное — дело, как говорится, негосударственное, и вообще быльем все поросло. Наш дом им всегда мозолил глаза, особенно твоему Лялину, который тебя подсиживает, это опять его рука! Кстати,— продолжала оживленно Мария Петровна,— ты правильно решил уйти от прямой конфронтации, этого не надо!

— Я молодец,— сказал Клюев.

— Эти все волны еще схлынут, Паша.

Мария Петровна замолчала, стала смотреть бумаги, которые лежали перед ней стопкой.

— Тут у меня подколото, счета и прочее. Но, главное, Андрей Андреевич обещал заново оформить дарственную, это решит дело.

— Какой Андрей Андреевич?

— Ну, Гундионов. Я ему утром звонила.

— Вот как? — слегка удивился Павел Сергеевич.

— Ну да. Ему, кстати, тоже не понравилось твое настроение,— усмехнулась жена.— Опасается, как бы ты не наломал дров, неправильно истолковав его слова.

— Какие?

— Уж не знаю, что он тебе говорил, когда был здесь в мое отсутствие,— сказала Мария Петровна и снова углубилась в бумаги.

— Ты часто ему звонишь? — спросил, помолчав, Клюев.

Жена подняла голову.

— Иногда.

И снова склонилась над бумагами. Павел Сергеевич сидел напротив, смотрел на жену. Потом он поднялся и, зайдя ей за спину, закрыл лицо ладонями. Мария Петровна вздрогнула, замерла. Он опять долго стоял сзади, а она сидела в напряжении и вот дотронулась до его руки. И, обернувшись, вдруг подалась к мужу, и он тоже схватил ее, сжал, стал целовать. Жена уже отталкивала его руки, объятия ее душили, и тут Клюев столкнул ее со стула, они повалились на пол. Здесь ей все же удалось высвободиться, она побежала к двери, оставив Павла Сергеевича на полу. Обернулась, смеясь, покрутила пальцем у виска и ушла.

Автомобиль Гундионова стоял у парадного подъезда многоэтажного здания. Водитель в костюме при галстуке дожидался в салоне с книжкой в руках.

Павел Сергеевич, явно робея под взглядом милиционера, подошел к машине.

— Хозяин скоро твой выйдет? — спросил он водителя.

— Не докладывал.

Водитель был молод, подтянут и исполнен достоинства. Клюев смотрел на него с улыбкой.

— Демобилизованный?

— И призванный,— отвечал молодой человек, не отрываясь от книжки.

— Десантник?

— Опять угадали.

— Хозяин тебе за спину садится. И свет в салоне всю дорогу!

— Точно! — удивился, наконец, водитель.— Вы это откуда?

— В самосвал не пересаживался?

— В какой?

— Все впереди,— усмехнулся Павел Сергеевич.— А как насчет скорости? Ведь он тот русский, который не любит быстрой езды.

— Вы его как облупленного знаете! — восхитился водитель.— Только, мне кажется, он не русский.

Заметив оживление у входа, Клюев сказал на прощанье:

— Бывай, Павел!

И поспешил к подъезду. Водитель помахал ему вслед.

Раскрылись массивные двери, милиционер взял под козырек. Вышел Гундионов. Павел Сергеевич был тут как тут.

— Повестку получил, — проговорил он, подстраиваясь под шаг хозяина.

Гундионов его словно не видел, не слышал. Не останавливаясь, шел к машине.

— Повестка мне пришла, Андрей Андреевич,— повторил Клюев.

Хозяин наконец нарушил молчание:

— В военкомат?

— Совсем не в военкомат! — теряя терпение, сказал Павел Сергеевич. Но надо было успеть сказать все, до автомобиля оставалось все меньше шагов.— Их Брызгин, видно, дожал. Ведь и для вас чревато, а? Что-то ведь надо делать!

— А это кто, Брызгин? — последовал вопрос.— Не знаю такого.

Павел Сергеевич начал понимать игру, усмехнулся.

— А меня знаете? Я кто?

Гундионов впервые на него посмотрел. Недоумение его было столь искренним, что Павел Сергеевич поспешил представиться:

— Да Клюев я, Клюев. Водитель ваш бывший.

— Клюев? Да, ты водитель мой, да! — оживился хозяин, будто и впрямь только узнав Павла Сергеевича.— Клюев, точно. В Белогорске меня возил, было дело. Ты Клюев, да!

Не останавливаясь, он с ходу как бы вошел в автомобиль и уехал. Павел Сергеевич стоял у здания, смотрел вслед. Большая машина Гундионова по-хозяйски вписывалась в напряженное движение города.

Он сказал:

— Здравствуй, отец Василий! Мы с тобой в одном гараже, помнишь? Ты Зеленяева возил, я Гундионова. Ты от этого уже отрекся?

— Нет,— отвечал священник.

— Ты узнал меня?

— Конечно.

— Вот я пришел к тебе, Василий, отец Василий.

— Зачем?

— Просто. Посмотреть. Все сейчас ходят на меня смотреть, а я пришел на тебя.

Малолюдно было в церкви, сумрачно. Мерцали огни, смотрели с высоты лики святых.

— Ты мне не скажешь ничего, и я тебе не скажу. Наверно, мы виноваты, что они такие и мы их возили.

— Да,— отозвался священник.

— Ты тоже святым не был, а, видишь, стал. И я хотел, да не судьба, видно!

Павел Сергеевич двинулся к выходу, вернулся. И вдруг, склонившись, приник губами к руке бывшего коллеги.

Вышел из церкви. Свет дня ударил в глаза, ослепил. Клюев не сразу заметил «Москвич», двоих его пассажиров. Они как раз вылезали из машины. Он не увидел, услышал:

— Маэстро! Опять в наших краях!

— Ну? Как? Отпустил тебе Васька грехи?

Это были они, его горячие поклонники. Они шли к Клюеву бодрым шагом, и он тоже пошел навстречу.

— Дай, Паша, четвертной до получки! — уже начал свою песню бывший механик.

И уже вторил ему часовых дел мастер:

— А мне не надо. Мне искусство давай!

— Сейчас, сейчас,— успокаивал их Павел Сергеевич, приближаясь.— Все будет, все. И искусство будет обязательно! Ну что,— сказал он весело, когда они сошлись,— приступим, помолясь?

Он бил их по очереди. Он дирижировал руками и ногами тоже: механика, часовщика, снова механика. Часовых дел мастер кричал с земли, уже не мог подняться:

— Тебе руки для другого даны!

— Для этого! — отвечал Клюев. Механик оказался покрепче, лицо его было в крови, но он еще стоял, пошатываясь, и Павел Сергеевич последним ударом добил его, свалил наповал.

— Шакал, Шакал! — прохрипел с земли механик, на лице его мелькнул ужас.— Шакал!

— Ключи! — сказал Клюев часовщику, тот отдал. Павел Сергеевич сел в «Москвич» и уехал.

Старики прохаживались по тенистой аллее. Брызгин, как всегда, был в окружении свиты. Его не оставляли одного ни на минуту. Не раз и не два он прогуливался мимо кустов, где сидел в засаде Павел Сергеевич. Даже приостанавливался в соблазнительной близости. И уходил. Меж тем уже зажигались окна массивного здания, где коротали свою жизнь старики, подступали сумерки.

В конце концов Клюев не выдержал, открыто вышел из кустов и, вежливо взяв Брызгина под руку, вывел из плотного кольца телохранителей. Старики ничего не поняли, застыли на месте. Брызгин тоже растерялся, шел покорно рядом, не требуя объяснений. Так они миновали ворота, Павел Сергеевич распахнул дверцу машины, и тут, наконец, Брызгин запоздало дернулся, а свита его устремилась к «Москвичу». Но было поздно, похищение состоялось, заурчал мотор, машина поехала. Старики недолго бежали следом, потрясая кулаками.

— И куда же ты меня? — спросил Брызгин.

— Далеко. Наберитесь терпения.

— Грубо, очень грубо.

— Наоборот. Полон к вам почтения и сочувствия, как и вы ко мне.

— Ответишь.

— Уже все равно. За мной угон, избиение. Плюс попытка изнасилования,— усмехнулся Павел Сергеевич.

— Полицай. Вот самое точное слово,— сказал, помолчав, Брызгин.

Водитель обернулся к нему с улыбкой:

— Роман Романович, вы когда-нибудь пробовали кляп? Это невкусно.

Долго ехали. Всю ночь. В кромешной тьме, по пустым, будто забытым дорогам. Павел Сергеевич гнал и гнал машину. Пассажир затих за его спиной, его, казалось, вообще не было.

И вот среди ночи фары выхватили из тьмы: «Павловская слобода».

Вспыхнули и погасли буквы на придорожном щите, сзади раздался смех Брызгина. Пронеслась уже, отвалилась в бездну деревня Клюева, сгинули родные огоньки, а старик все смеялся, не мог успокоиться.

На рассвете вкатились в большой город. Высотные башни, площади, проспекты. Павел Сергеевич ехал против правил, куда хотел, сворачивал. А потом была улица, двор, дом. Затормозил у подъезда, выскочил.

Стоял в парадном, наугад, без успеха давил кнопки кода. Вышел. Примерившись, прыгнул, вскарабкался на пожарную лестницу, полез вверх. Снова прыгнул, по-обезьяньи ловко перескочил через решетку балкона и пошел в квартиру. В первой комнате спали и во второй спали. Никто не проснулся. Только девочка привстала с постели и снова легла, Клюев ей привиделся.

Он эту квартиру прошел насквозь. На лестнице вызвал лифт и поехал в другую квартиру.

Дверь, звонок. Старушка на пороге, совсем дряхлая.

— Таисия Ивановна, это я, это Паша Клюев. Супруг еще отдыхает?

Гундионов лежал в постели, глаза его были закрыты. Павел Сергеевич склонился над ним: нет, не было сна на лице хозяина, только страх.

— Вставай,— приказал Клюев.

...Он вывел Гундионова во двор. Хозяин был в пижамных брюках, тапках, в пиджаке на голое тело. Видно, Клюев не дал одеться.

— Иди, он там.

Гундионов поковылял к «Москвичу». Подошел к машине, постоял и вернулся.

— Ты мертвого привез,— сказал он.

Павел Сергеевич побежал. Рванул дверцу. Брызгин сидел в машине с открытыми глазами. Он был как живой, но мертвый.

— Но я... я не хотел! — пробормотал Павел Сергеевич.

И услышал сзади рыдания.

— Роман! — плакал Гундионов.— Роман, все не стоит выеденного яйца! Роман, Роман!

— Я не хотел,— снова сказал Клюев. И закричал: — Я не хотел, я не хотел!

Эхо пустого двора ударило, оглушило его самого, он побежал, вернулся.

— Ты, ты этого хотел! Хотел, хотел. И я привез!

Гундионов смотрел на Павла Сергеевича с сожалением.

— Ты, Паша, перестарался, как всегда,— сказал он.

Павел Сергеевич побежал без оглядки. Через двор, в арку, по улице, по пустому проспекту.

Клюев стоял лицом к хору, спиной к залу. Он знал, что это в последний раз. Пели женщины в белом, мужчины в черном. Он дирижировал. Взмахивая руками, он словно то бил с силой, то нежно касался своих черно-белых клавиш, исторгая из людей вместе с голосами души.

Да, он знал, что все в последний раз. Знал, чувствовал, что в переполненный зал уже вошла, предъявив особые свои билеты, троица молодых людей в вечерних костюмах вошла и стала воспитанно у дверей.

Потом Клюев уже воочию увидел их совсем близко, у сцены. Молодые люди хлопали в ладоши вместе с залом, хоть и были далеки от музыки. И он им кланялся, улыбался, и они тоже улыбались, вписываясь в среду, и терпеливо его ждали.

Но он добился новой отсрочки. Зрители все аплодировали, Павел Сергеевич опять повернулся к хору. Поднял руки: приготовиться! И вдруг в наступившей тишине... оглянулся. И так стоял, обратив лицо в зал. Стоял, окаменев, как памятник.

Он увидел другой зал. Гундионова с Марией среди зрителей. Тогда был первый

его концерт. Смущенный и неловкий, злой даже на себя и свою долю стоял Павел Клюев перед публикой, и Гундионов с Марией хлопали ему громче всех и даже кричали «браво». А потом Мария поднялась, пошла к нему с букетом цветов.

В тот же вечер после концерта провожали Гундионова.

Поезд тронулся, он встал на подножку. Сказал:

— Еще увидимся, такое предчувствие!

Павел с Марией шли по перрону все быстрее. Гундионов был еще рядом, они видели близко его лицо. Они пока не расставались, были все вместе. А поезд набирал ход, Павел с Марией уже бежали, Гундионов смотрел на них с подножки.

— Паша с Машей! — улыбнулся он.

И в эту последнюю минуту он был еще здесь, с ними, на расстоянии вытянутой руки, но вот и эта минута умчалась, канула, как все минуты. Кончился перрон, все кончилось. Павел с Марией стояли на краю, махали вслед поезду. Потом посмотрели друг на друга: началась жизнь!

## Киностудия «Мосфильм»

**«Скорый поезд»**, 10 ч.
Автор сценария Е. Ласкарева. Режиссер Б. Яшин. Оператор В. Папян. Художник Л. Платов. Звукооператор В. Строков.
Роли исполняют: Е. Майорова, Женя Пивоваров, Л. Савченко, Л. Корюшкина, Т. Агафонова, Т. Смирнова, А. Буклеев, А. Сафронов и другие.
**«Черный монах»** (по мотивам одноименной повести А. Чехова), 9 ч.
Авторы сценария И. Дыховичный, С. Соловьев. Режиссер И. Дыховичный. Оператор В. Юсов. Художник Л. Кусакова. Композитор Т. Бакурадзе. Звукооператор А. Нехорошев.
Роли исполняют: Т. Друбич, С. Любшин, П. Фоменко, Л. Селютина, В. Штернберг и другие.

## Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

**«Катенька»** (по повести В. Михальского), 8 ч.
Автор сценария В. Михальский. Режиссер Л. Белозорович. Оператор М. Роговой. Художник Б. Дуленков. Композитор А. Кобляков. Звукооператор В. Заболоцкий.
Роли исполняют: О. Арбузова, В. Демченко, В. Гоголев, Е. Дробышева, М. Булгакова, В. Андреев, В. Платов, С. Скрипкин, Н. Евдокимова, М. Барабанова, А. Нищенкин и другие.
**«Комиссар»** (по мотивам рассказа В. Гроссмана «В городе Бердичеве»), 11 ч.
Автор сценария и режиссер А. Аскольдов. Оператор В. Гинзбург. Художник С. Серебренников. Композитор А. Шнитке. Звукооператоры В. Шарый, Е. Базанов, Л. Беневольская.
Роли исполняют: Н. Мордюкова, Р. Быков, Р. Недашковская, Л. Волынская, В. Шукшин, Люба Кац, Павлик Левин, Дима Клейман, Марта Браткова, Игорь Фишман, О. Коберидже, Л. Реутов, В. Шахов и другие.
**«По следам фильма «Молодая гвардия»**, 9 ч.
Автор сценария Р. Григорьева. Режиссеры Р. Григорьева, Ю. Григорьев. Оператор В. Окунев. Композитор П. Чекалов. Звукооператоры Н. Озорнов, Е. Орехов.
Роли исполняют: Т. Макарова, И. Макарова, Л. Шагалова, С. Гурзо, Л. Иванова, В. Иванов, Б. Битюков и другие.
**«Странник»** (по мотивам повести Е. Федоровского «Свежий ветер океана»), 10 ч.
Автор сценария Э. Володарский. Режиссер М. Ведышев. Оператор А. Филатов. Художник В. Иванов. Композитор Ш. Каллош. Звукооператор М. Резниченко.
Роли исполняют: А. Трофимов, Г. Горячев, А. Булдаков, В. Давыдов, С. Лесной, В. Гемс, А. Бубашкин, С. Максачев, А. Чижов, О. Жданов, И. Лиепа, С. Плотников, А. Болтнев, А. Краснов, А. Гуляев, В. Цветков и другие.

## Киностудия «Ленфильм»

**«Вы чье, старичье?»** (по одноименной повести Б. Васильева), 10 ч.
Автор сценария и режиссер И. Хейфиц. Оператор Ю. Шайгарданов. Художник В. Амельченков. Композитор И. Шварц. Звукооператор И. Вигдорчик.
Роли исполняют: М. Пахоменко, Л. Борисов, Е. Мельникова, Е. Крыжановский, Т. Шаркова, Е. Ковалева, И. Ракшина, А. Катенев и другие.

## Киностудия «Ленфильм» совместно с «Имсине» (Мексика)

**«Эсперанса»** (1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.).
Авторы сценария В. Ежов, Серхио Ольхович. Режиссер Серхио Ольхович. Оператор А. Мукасей. Художники Б. Бурмистров, Фернандо Рамирес, Габриэль Роблес. Композитор И. Шварц. Звукооператоры Г. Лукина, Д. Гарсиа, Г. Корховой.
Роли исполняют: Д. Харатьян, Л. Куравлев, Б. Токарев, Клаудио Брук, Хосе Карлос Руис, Делия Казанова, Сесилия Тихерина, Н. Смирнова, В. Глаголева, Э. Романов, Л. Дуров, Хоакин Гарридо, Сесар Собревальс, Л. Виролайнен, Т. Спивак, Н. Михайловский, Г. Острин, Л. Лемке, Т. Журавлева и другие.

## Киностудия «Таллинфильм» (СССР) — «Око» (Польша)

**«Заклятие Долины Змей»**, 11 ч.
Авторы сценария Войцех Нижиньский, Марек Пестрак, В. Валуцкий. Режиссер Марек Пестрак. Операторы Рышард Ленчевский, Януш Павловский. Художники Ежи Снежавский, Прийт Вахер. Композитор Свен Грюнберг. Звукооператор Кшиштоф Водзиньский.
Роли исполняют: Кшиштоф Кольбергер, Роман Вильгельми, Ева Салацка, Збигнев Лесень, Леон Немчик, Игорь Пшегродзкий, Зигмунд Белявский, Хенрик Биста, Лан Бик, Ле Ван Тоан, Трин Тхин, Туан Ту, Мин Там, Ху Хиэн, С. Десницкий, Т. Саар, М. Туулинг, М. Микивер и другие.

## Киностудия «Арменфильм» имени А. Бек-Назарова

**«Пять писем прощания»**
Автор сценария А. Зурабов. Режиссер Ю. Ерзинкян. Операторы Г. Авакян, А. Гамбарян, В. Папян. Художник Р. Бабаян. Композитор Ю. Арутюнян. Звукооператор И. Ордуханян.
Роли исполняют: Р. Тер-Макаров, А. Ливанов, А. Ромашин, В. Изотова, Р. Симонов и другие.

## Киностудия «Киргизфильм»

**«Сошлись дороги»** (по мотивам одноименной повести О. Айтымбетова), 8 ч.
Автор сценария и режиссер А. Суюндуков. Оператор К. Кыдыралиев. Художник А. Макаров. Композитор В. Кисин. Звукооператор О. Абдибаитов.
Роли исполняют: К. Акматов, С. Чаптыкова, А. Жанкорозова, М. Бахтыгереев, А. Абдыкалы-

ков, Н. Ихтымбаев, Е. Толебаев, Д. Байтобетов и другие.

## Зарубежные фильмы

**«Мечтатели»**, 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Бояна» (Болгария).
Автор сценария Александр Томов. Режиссер Иван Андонов. Оператор Красимир Костов. Художник Мария Иванова. Композитор Кирил Дончев.
Роли исполняют: Иван Иванов, Цветана Манева, Стефан Данаилов, Коста Цонев, Борис Луканов, Л. Гурченко, Веселин Ранков, Ваня Цветкова, Николай Цанков, Ивайло Герасков, Э. Романов, В. Смирнов, Павел Поппандов.

**«Странная любовь»**, 9 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария Вольфрам Витт. Режиссер Лотар Варнеке. Оператор Томас Пленерт. Художник Георг Врач. Композитор Юрген Экке.
Роли исполняют: Кристина Шорн, Йорг Гудцун, Криста Леман, Анемоне Хаазе, Мик Грегор, Франц Фиман, Петер Зоданн, Вильфрид Пухер, Карстен Фальке, Рольф Людвиг и другие.

**«Школьный призрак»**, 9 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария и режиссер Рольф Лозанский. Оператор Хельмут Гревальд. Художник Йохен Келлер. Композитор Райнхард Лакоми.
Роли исполняют: Николь Лихтенхельдт, Рикардо Рот, Карин Дювель, Барбара Диттус, Дитмар Рихтер-Райник, Рольф Людвиг, Гюнтер Шуберт и другие.

**«Девочки с Новолипок»** (по мотивам повести Поли Гоявичиньской), 9 ч.
Производство «Кадр» (Польша).
Автор сценария и режиссер Барбара Сасс. Оператор Веслав Здорт. Художники Владислав Бельский, Ежи Сайко. Композитор Збигнев Рай.
Роли исполняют: Мария Чюнелис, Изабела Дроботович-Оркиш, Ева Каспшик, Марта Клюбович, Петр Байор, Кшиштоф Кольбергер, Ига Цембжиньска, Ян Новицкий, Ольгерд Лукашевич, Здислав Вардейн, Лидия Корсакувна, Франтишек Печка, Анджей Лапицкий и другие.

**«Куда доскачет ранняя пташка»**, 8 ч.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Милош Цайтгамл, Владимир Клапка. Режиссер Драгомира Кралова. Оператор Ян Немечек. Художник Богумил Новы. Композитор Ярослав Углирж.
Роли исполняют: Павел Дивиш, Любош Дивиш, Ленка Термерова, Иржи Орнест, Блажена Голишова, Йозеф Сомр, Милослав Шимек, Ладислав Жупанич и другие.

**«Держаться за воздух»**, 8 ч.
Производство «Унион-фильм» (Югославия).
Автор сценария Слободан Стоянович. Режиссер Здравко Шотра. Оператор Божидар Николич. Художник Стево Шкорич. Композитор Душан Каруович.
Роли исполняют: Марко Войнович, Славко Штимац, Бата Живойинович, Елица Сретенович, Славко Силич, Данило Стойкович, Мича Томич, Драгомир Боянич-Гидра и другие.

**«Собака, остановившая войну»**, 9 ч.
Производство «Ля Фет» (Канада).
Авторы сценария Даниэль Патенод, Роже Кантэн, Андре Мелансон. Режиссер Андре Мелансон. Оператор Франсуа Прота. Художник Виолетта Дано. Композитор Жермен Готье.
Роли исполняют: Седрик Журд, Марипьер А д'Амур, Жюльен Эли, Дюк Мин Ву, Мариз Карпройт, Люк Буше, Натали Ганьон, Оливер Монетт, Марио Монетт, Жильбер Монетт, Патрик Периз, Матье Савар, Жан Франсуа Лейблан, Стив Саваж, Карлос Да Коста, Франсуа Гратон.

**«Потерпевшие с «Лигурии»**. Фильм второй — «Пираты» (по произведению Эмилио Салгари), 7 ч.
Производство «Кооператива Рио Микскоас, С. К. Л».— «Имсине» (Мексика).
Авторы сценария Пилар Кампесино, Антонио Орельяна, Серхио Молина, Габриэль Ретес. Режиссер Габриэль Ретес. Оператор Гвадалуппе Гарсиа. Художник Хорхе Саенс. Композитор Хуан Хосе Калатайуд.
Роли исполняют: Тина Ромеро, Игнасио Ретес, Мария Хосе Герридо, Хуан Клаудио Ретес, Фрида Масейра, Хурардо Кирос, Эрнесто Ривас и другие.

**«Как отец и сын»** («Отец и сын»), 9 ч.
Производство «Делл Пикчерс Продакшн» (США).
Авторы сценария Ванда Делл, Эрик Вестон. Режиссер Эрик Вестон. Оператор Брайан Вест. Художники Пол Руди, Фрэнк Блэр. Композитор Патрик Вильямс.
Роли исполняют: Джон Кассаветес, Гибран Браун, Дениза Николас-Хилл, Фэй Хаузер, Билли Ди Вильямс и другие.

**«Сладкие грезы»**, 12 ч.
Производство «Торни-Эм-Ай», «Силвер Скрин Партнерс» (США).
Автор сценария Роберт Гетчелл. Режиссер Карел Рейш. Оператор Робби Гринбург. Художник Альберт Бриннер. Композитор Чарлз Гросс.
Роли исполняют: Джессика Ланж, Эд Харрис, Энн Веджворт, Дэвид Кленнон, Гэри Басараба и другие.

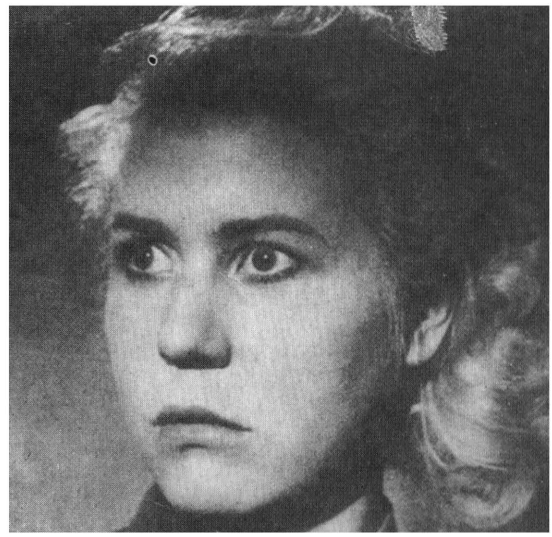
**«Четверо друзей»**, 12 ч.
Производство «Филмуэй Пикчерс» (США).
Автор сценария Стив Тезич. Режиссер Артур Пенн. Оператор Гислен Клоке. Художник Дэвид Чэпмен. Композитор Элизабет Свадос.
Роли исполняют: Крейг Уоссон, Джоди Телен, Майкл Хаддлстон, Джим Метцлер, Элизабет Лоренс, Миклош Саймон, Рид Берни, Джулия Мюррей, Лоис Смит, Джеймс Лео Герлих и другие.

**«Четвертая власть»**, 10 ч.
Производство «Консорсиум Финансье Де Продюксьон Де Фильм», «Компани Франсез Синематографик» (Франция).
Авторы сценария Ионник Фло, Серж Леруа, Франсуаза Жиру. Режиссер Серж Леруа. Оператор Андре Домаж. Композитор Ален Башунг.
Роли исполняют: Филипп Нуаре, Николь Гарсиа, Ролан Бланш, Мишель Сюбор, Мирей Делькруа, Жан Леско, Жан-Клод Бриали и другие.

# Иллюзион

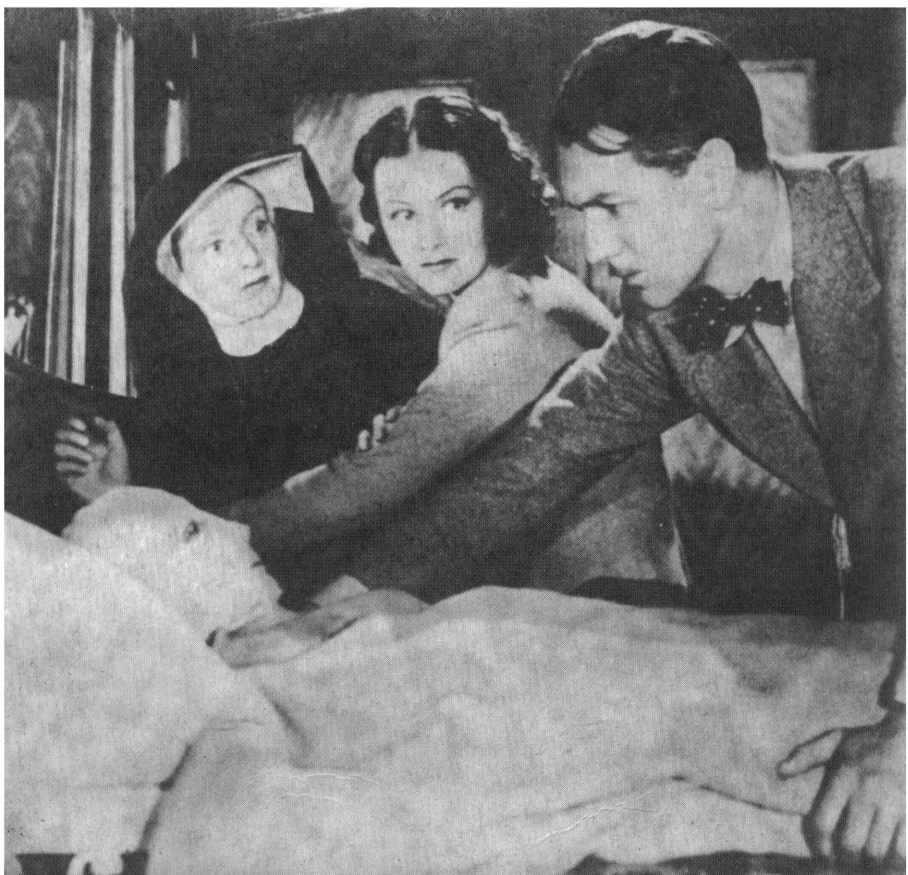
**Молодая гвардия**

Режиссер *Сергей Герасимов*
СССР, 1948



**Леди исчезает**

Режиссер *Альфред Хичкок*
Великобритания, 1938



Цена 1 р. 30 к. Индекс 70402

# ИСКУССТВО КИНО 11/88

Ежемесячный журнал

Орган Государственного комитета СССР по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Основан в 1931 г.